This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

UC-NRLF
$B 133 635

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

SAGGI CRITICI

DI

BONAVENTURA ZUMBINI

NAPOLI
PRESSO DOMENICO MORANO LIBRAJO-EDITORE
Strada Quercia, n.° 14—Trinità Maggiore.

1876.

Prezzo L. 3,50.

S' intendono riservati tutti quanti i diritti di proprietà letteraria
dell'Autore in conformità delle leggi
su le opere dell'ingegno.

Stab. tipografico del prof. Vinc. Morano.

ALLA

SANTA MEMORIA

DI

MIA MADRE

PN 515
Z 8

INDICE

La Palinodia e i Paralipomeni di Giacomo Leopardi. pag. 3
Giacomo Leopardi presso i Tedeschi . . . . . » 39
Un nuovo libro francese intorno al Leopardi . . . » 79
Due poemi inglesi del Secolo XVII—*Parte prima*—Il viaggio del Pellegrino di Giovanni Bunyan . . . » 121
Parte seconda—Il Paradiso perduto di Giovanni Milton » 191
Le lezioni di letteratura del professore Settembrini e la Critica in Italia . . . . . » 249

M352412

LA PALINODIA E I PARALIPOMENI

DI

GIACOMO LEOPARDI

LA PALINODIA E I PARALIPOMENI

DI

GIACOMO LEOPARDI

In tutti i canti del Leopardi scritti innanzi al 1826 non ci è ombra d'ironia e di satira. Queste appaiono la prima volta nelle *Operette morali*, venute fuori in gran parte l'anno seguente (1). E da quando l'autore parlò per la prima volta il linguaggio dell' ironia e dello scherno, la poesia per lungo tempo seguitò ad essere la manifestazione diretta del suo dolore, dove invece la prosa fu più spesso l'espressione del dolore nella sua forma riflessa, che è appunto l'ironia. Da che questo fatto?

---

(1) Durante gli altri undici anni di sua vita il Leopardi compose tutte le altre poesie che di lui abbiamo, e il resto delle *Operette*. Le sue cose postume sono parte poesia, parte prosa. Erronea dunque è quella sentenza del Ranieri, comunemente accettata, essere stato il Leopardi prima poeta e poi filosofo; perchè (dice l'illustre napolitano, quasi le nostre facoltà intellettuali fossero come le nostre mani o le nostra dita) egli applicò all'universo prima il primo elemento del proprio ingegno, cioè la fantasia, e poi il secondo, cioe il raziocinio. Sottigliezza codesta contraddetta dalla ragione non meno che dalla storia.

L' ironia non era nata spontanea nel Leopardi. A lui la vita era sembrata dapprima una infinita miseria, e gli uomini tante vittime innocenti di cui egli interpretava nel suo l'ineffabile dolore. Fino a un certo tempo non si accorse, quasi non sospettò nemmeno, ch' essi potessero dissentire da lui fino a lodare a cielo quella vita, quel destino, che a lui parevano tanto insopportabili e nefandi. Venne però presto quel tempo, e il disinganno lo addolorò, l'offese; ed ei si rivolse contro coloro che, per suo giudizio, soffrendo come lui, non parlavano come lui; e ne recò la cagione alla stoltezza e più spesso alla viltà de' suoi simili, incapaci di ribellarsi contro il comune oppressore. Col tempo il suo animo sempre più s'inaspriva. La vita reale non solo gli appariva, ma gli si rendea veramente sempre più disforme dall'ideale ch'egli se n'era fatto; sicchè, quando il ridestarsi del sentimento nazionale nella Penisola gli facea suonar da ogni parte un linguaggio tutto fede e speranza ne'destini della patria e del genere umano, quel linguaggio gli giungeva come un insulto. Negli amici di Toscana (parte essi stessi di quel novello movimento d'idee), da' quali avea ricevuto i maggiori conforti e il più efficace soccorso, non trovava più corrispondenza di pensieri e di affanni. L' infelice dovette più d'una volta sentirsi come solo sulla terra, e allora anche più che il dolore della vita potè in lui lo sdegno verso un mondo che trovava sì magnifico il significato della vita. Con quel

nuovo sentimento nacquegli il bisogno di sfogarlo usando l'arme dell'ironia e della satira. Ma se filosofando, egli era per lo più governato da quel sentimento, quando però si ridestava il poeta, si ridestavano insieme affetti più soavi e immagini più leggiadre. Parea che i fantasmi poetici avessero virtù di temperare di alcun dolce la sua infinita amarezza, di toglierlo alla vista di ciò che più lo inaspriva, di risospingerlo indietro ai giorni dell'antico dolore, della prima maniera di contemplare il mondo, quando, non badando a coloro che inneggiavano alla nobiltà degli umani destini, ei guardava la vita dall'alto, e, quasi come il suo Gallo silvestre sospeso tra terra e cielo, ne lamentava la miseria infinita. Il poeta portava con sè parte dell'uomo antico, col quale i sentimenti nuovi di odio e di disprezzo si conciliavano meno che col filosofo.

Fra tutti i suoi canti lirici può dirsi che la *Palinodia* sia l'unica eccezione di una poesia interamente satirica. È vero che in quelli del secondo periodo si trova qua e là qualche sprazzo d'ironia; ma così che non se ne modifica il tono serio e tristo dell'intero; l'ironia si trova solo nelle sentenze: è il filosofo che fa capolino un momento; ma la concezione è sempre tetra e luttuosa, il poeta parla sempre piangendo. La *Palinodia* e i *Paralipomeni* sono le sole poesie satiriche del Leopardi, le sole dov'ei rappresenti una visione comica del mondo, parutogli sempre una tragedia. Questo lato del nostro poeta

non è stato compreso come l' altro ond'egli è più popolare. Noi non isperiamo certo di sopperire al difetto; e solo tentiamo di farvi un po' di studio e cogliere per entro i due poemi qualche cosa dell'intimo del poeta.

I *Paralipomeni* sono un poema in forma epica ed allegorica, che piglia le mosse dalla fine della *Batracomiomachia*, cioè dalla disfatta de' topi, prima vincitori delle rane, vinti poi da'granchi venuti inaspettatamente in soccorso di quelle: sono dunque come la storia della seconda campagna di quella guerra famosa. Ma non stanno al poema greco come l'*Orlando furioso* all'*Orlando innamorato*. Il nostro poeta piglia dal greco l' antefatto, ma fa cangiar molto della propria natura e delle proprie forme agli elementi che lo compongono. Gli è di un altro poema ch'ei si giova principalmente, degli *Animali parlanti* del Casti. Ne toglie l' idea di un vasto disegno in cui rappresentare allegoricamente una storia di fatti umani, con gran ricchezza di caratteri, di situazioni, ed anche con lunghi ragionamenti, ne'quali l'autore trovi, per così dire, il suo posto personale, e manifesti direttamente il suo pensiero. Le quali condizioni non si trovano nel poema greco, che sta ai due poemi italiani, quanto ad estensione, come una scena sola ad un ampio dramma, e, quanto a forma, come uno schizzo appena disegnato ad un quadro finamente colorito. Come nell'ordito e nel disegno, il Leopardi giovasi del Casti anche ne'partico-

lari del suo lavoro: così ne trae la finzione di un antico manoscritto contenente la storia ch'ei narra (1); l'idea di valersi dell'Atlantide per la geografia del suo poema, e il frizzo su Platone (2); l'applicazione della legge salica alla successione nel regno de'bruti (3); l'esempio di certi scherzi, come il rassomigliare il topo poliglotta al Mezzofanti dove il Casti avea paragonato la volpe al Machiavelli, e di dar il titolo di conte ad un altro topo (4). Sono anche modellati sopra quelli degli *Animali parlanti* i paragoni de'personaggi del poema con quelli della storia o della poesia antica. Ed è anzi a notare come il Leopardi, che avea altra volta scritto per provare che Omero non era l'autore della *Batracomiomachia*, qui invece mostri di crederlo tale; evidentemente per attingere alla stessa sorgente comica del Casti, a cui parea molto curioso che il poeta di Achille e di Ulisse cantasse poi l'eroismo de' topi e delle rane. Ne'due poemi italiani sentite somiglianti apostrofi alla virtù, e talvolta con le stesse parole (5), le stesse proteste perchè i lettori non si meraviglino che le costumanze degli animali antichi siano simili a quelle dell'uomo moderno (6), e

(1) Paralip. VIII, 42 — Anim. Parl. XXVI, 4.
(2) Ibid. VIII, 34 — Ibid. XXVI, 82 e seg.
(3) Ibid. I, 16 — Ibid. IV, 12.
(4) Ibid. { II, 17 — Ibid. { IX, 56.
I, 34 — Ibid. XIX, 114.
(5) Ibid. V, 47 e seg. — Ibid. XI, 118 — XXVI, 101.
(6) Ibid. IV, I e seg. — Ibid. XVI, 2.

a un di presso le stesse ragioni del fatto portentoso.

Non creda il lettore che con questi raffronti intendiamo toglier pregio a quello de'due poemi che è venuto dopo. Una stoffa medesima può essere lavorata meglio, e certe forme di arte possono essere meglio usate da chi vien dopo, che non da quelli che furon primi a trovarle e ad adoperarle, e nella nostra letteratura abbiamo di ciò esempi insigni. Sono ben altri i criteri onde noi tentiamo di determinare il valore dei *Paralipomeni*.

In questo poema è un continuo sacrifizio dell'arte alle intenzioni filosofiche dell'autore, le quali non si colgono adombrate nella favola, ma si veggono sempre nude, sempre presenti e invadenti il campo della poesia. Quegli episodi, que' caratteri, quelle situazioni, tutto il poema fin nelle minime sue parti, pare sia stato concepito apposta perchè un filosofo sottile e pessimista trovi ad ogni punto occasione o pretesto a cacciar fuori le sue lucubrazioni e sfogare il suo mal umore. Il poeta è costretto a cedere continuamente la parola, ed aspettare sommesso che l'altro gli faccia la grazia di ridargliela. Quanto quel filosofo avea detto sparsamente nelle *Operette Morali*, qui trovasi condensato e frammezzato nel poema; tutta la favola è come sparsa di vacui in cui ricevere quella materia estranea. Non so opera d'immaginazione che contenga digressioni filosofiche tanto lunghe. Così, per accennarne qualche esempio, nel primo canto ce n'è alcune che tra tutte oc-

cupano quasi la metà delle quarantasette ottave ond' è composto. Il quarto ne ha una sola di ventiquattro, ch' è una pesante apologia del sensismo francese. Nè sono meno inopportune che lunghe. Dall'eroismo del sorcio Rubatocchi, gran distruttore di ranocchi, e il cui nome nessuna rana darebbe a un suo figliuolo, ecco il poeta al lamento che siano tra noi così frequenti i fanciulli che rispondono a'nomi abborriti di Annibale (1) e di Arminio; eccolo alla invidia degli stranieri verso noi, alla gloria di Roma e ai famosi luoghi topici delle nostre scuole: voglio dire delle scuole di un tempo. Dalla successione al regno per la morte del re Mangiaprosciutti, eccolo balzare ad uno strano dileggio della filologia tedesca. La città de' topi gli ricorda Ercolano, e *l' ipocrita canaglia* che, stipendiata, ne illustra male e con suo comodo i papiri. Così ad ogni momento cade improvviso il sipario, sparisce il dramma, e con esso ogni interesse, ogni commozione dello spettatore.

Basterebbe questo modo di trattare la favola per credere che il suo pregio epico debba andare di molto scemato. Ma pare che il poeta egli stesso non intendesse conseguire i pregi essenziali di quella forma, e che non lavorasse seguendo un disegno compiuto e preciso. Il suo poema può considerarsi diviso nettamente in due parti, di cui la seconda sia

---

(1) Parentibusque abominatus Hannibal.
Oraz. Epodi, XVI, 8.

appiccicata artificiosamente alla prima. Come nella *Batracomiomachia*, così ne'*Paralipomeni* la guerra finisce con la rotta dei topi, ma con la guerra finisce anche il poema greco; dove l'italiano si prolunga per altri tre canti, i quali, compiuta l'azione principale, non si occupano che di un solo topo. È un po'come l'Odissea dopo l'Iliade; e quel topo fortunato è dunque come l'Ulisse dell'epopea topesca. Pare che il poeta, rimasto insoddisfatto di sè stesso e della sua satira ne'primi cinque canti, voglia trovar modo di continuar la pruova con più vigore; e, per dir vero, l'intento gli riesce, perchè qui la negazione delle credenze spirituali risulta dall'azione, e non dal puro ragionamento, come avviene ne' canti precedenti. Ma se la invenzione è bella come cosa a sè, non cessa di riuscire di poco interesse per il poema, che in fatto si può dir compiuto col quinto canto.

Povero nell' intreccio, di poco interesse nelle situazioni, senza verità e naturalezza ne' caratteri, il poema è più mediocre che mai nella catastrofe. Il poeta volea conseguire un grande effetto comico: suscitare una viva aspettazione, e quando la fosse giunta al colmo, deluderla con una celia. Ma che celia! Nella risposta del generale Assaggiatore, calorosamente confortato da' topi a rivelare il modo onde liberare la loro comune patria, dovea contenersi tutto il pro del viaggio del conte topo, anzi la conclusione, il sugo di tutto il poema. Or mentre aspettiamo con ansia quell'oracolo, ecco il poeta

farci sapere che l'aspettiamo invano, perchè nel manoscritto ond'ei copia manca la fine e manca in tutti gli altri manoscritti da lui visti,

> .... in lingua sanscrita e tibetana,
> Indostanica, pali e giapponese,
> Arabica, rabinica, persiana;

e in questa maniera egli segue per tutta l'ottava, pallida imitazione di una del Pulci (I); e che qui forma, con le altre tre che la seguono, lo stentato scioglimento del dramma. Stentato per l'arte, e crudele insieme ad ogni cuore italiano, perchè in sostanza que' topi eravamo noi, e quella patria oppressa era l'Italia; e con la dispersione dell' oracolo il poeta dileggiava gli sforzi e le speranze de' padri nostri!

Ma, come dicemmo, il poema non va guardato nel suo intero, come un compiuto organismo, chè come tale non lo concepì l'autore. Questi pare guardasse ad altro, e si servisse della forma epica come di un vasto arsenale dove trovasse ogni sorta d'arme a combattere contro idee e credenze a lui odiosissime. È evidente a chi getta gli occhi in quel lavoro: l'epica ci sta per la satira; la narrazione, l'intreccio de' fatti, la dipintura de' caratteri, l'allegoria non sono condotte in modo che abbiano pregi armonici onde

(1) E fu trovato in lingua persïana,
Tradotto po' in arabica e 'n caldea ecc.
Morgante, XIX, 154.

risulti la bellezza dell'insieme; ma così che ciascuno di quegli elementi e forme di arte possa volta per volta adempiere l'intento morale onde era soprattutto preoccupato l'autore.

La forma in cui più il poeta si affidava di effetto era l'allegoria. In quella specie di allegoria usata da lui, un principio di satira è già inerente allo stesso pensiero di far raffigurare l'uomo ad animali di ordine inferiore: ma la satira diviene più o meno compiuta a misura che il poeta sappia innestare l'una nell'altra natura. Nella *Batracomiomachia* vediamo attribuite ai topi e alle rane quelle sole qualità umane che sono necessarie a produrre l'allegoria: essi hanno linguaggio, religione, governo; ma restano pur sempre animali. Le rane albergano nello stagno, vanno alla guerra prendendo giunchi per lance e nicchi da lumache per cimieri, mentre i topi prendono per iscudi i fondi delle lucerne e per elmo i gusci delle noci. In ciò e nel resto conservano quali le hanno avute da natura le qualità loro. Or il bello di simile allegoria sta appunto in questo, che l'animale rappresenta l'uomo, senza che perda molto de' suoi caratteri integrali; e le due disparate specie fanno insieme una singolare personalità fantastica, che ricorda a ogni tratto le due naturali ond'è composta, elementi omogenei ed eterogenei al tempo stesso. Se le qualità animalesche scompaiono, l'interesse è distrutto; perchè allora non si hanno che uomini quasi compiuti sotto il nome di un

qualche animale: uomini come ogni altro della specie, chiamati topi o rane o come si voglia, e che potevano essere messi in scena senza l'ingombro di quella finzione, mero capriccio del poeta, dalla quale l'arte non trae più alcun vantaggio.

Il Casti avea già dato l'esempio di una così difettosa allegoria; ma il Leopardi va anche più in là, e fa de'suoi topi e de'suoi granchi uomini affatto compiuti che portano que' nomi. Per il poeta fu necessità il farli a questo modo. Egli volea dileggiar l'uomo in tutte le sue qualità, in tutti i suoi istituti, in tutte le sue costumanze pubbliche e private, fin nelle sue abitudini più innocenti, fin nell'uso degli occhiali. Per adombrar tante cose era necessario che ai suoi topi e granchi non restasse che poco o niente de' loro caratteri nativi; non era possibile conservarne loro quella parte solita lasciarsi alle specie inferiori, quando sono prese a fare immagine dell' uomo non in tutte le sue qualità, ma in certi fatti e in certi lati della sua natura. Ma questo, se per il nostro poeta era una conseguenza necessaria delle sue intenzioni, non cessa però di essere un danno per la poesia. Così i suoi topi non stanno nelle buche; Topaia è una città che ha palagi, ospedali, castelli, ville, una Napoli insomma. Non ci è più allegoria, ma la cosa stessa nella sua realità; e in questo e in simili casi è ben difficile che l'illusione, cessata una volta, rinasca di nuovo; che la favola si ripigli senza stento: è ben difficile che il ripigliar-

la improvviso non rechi con sè immagini che ripugnano all' una e all' altra rappresentazione , alla diretta e alla allegorica. Così di Topaia, descritta lungamente a quel modo, sentiamo d'un tratto ch'è chiusa dentro una roccia, e

In guisa tal che la città di fuore
Accusar non potea se non l'odore.

E i topi di cui il poeta ci avea fatto dimenticare, chè se n' era dimenticato egli stesso, vengon fuori inaspettati a farci sapere che quella splendida città è casa loro,dandocene quel segno che avete letto.Vedete anche un po' quel topo che dicemmo l'Ulisse di questo poema. Si chiamava il conte Leccafondi, era un portento di scienza e di dottrina, conoscea le leggi e gli stati d'entrambi i mondi, leggea più di dugento giornali; fondatore di gabinetti e di biblioteche, grande amatore della poesia e delle arti tedesche, e notevole sopra tutto per l'alto concetto in che avea la specie de' topi, gloria maggiore della natura. Se dopo tutto ciò, il poeta chiama questo topo meraviglioso un filotopo, si capisce che è un capriccio o uno sbaglio: avrebbe dovuto chiamarlo un filantropo.

Così questa allegoria, maneggiata dal nostro poeta, perde non poco del suo naturale pregio; ed egli resta discosto dal Casti, ch'è lontanissimo alla sua volta dalla finezza e dalla grazia del poemetto greco. Ma se il Leopardi nell' ironia continua 'e mite dell'allegoria riesce quasi sempre mediocre, più fe-

lice ci si mostra dove la satira nasce da subiti trapassi a personaggi storici o eroici. Sono punti codesti indovinati, che spiccano nella mediocrità dell'intero: sono individui belli in una specie non bella. E di questi se ne potrebbero accennar molti nel poema; ma la bellezza dell'arte sta nella vita di una intera forma, nonostante i difetti particolari che possa avere. Però a conseguir questa bellezza mancavano al nostro poeta le qualità più eminenti de' grandi celiatori: l'ingenuità e la rapidità. A legger questi, ei ti pare ch'essi raffrontino le cose massime con le minime non con intenzione di satira, ma perchè non veggono tra' due termini la differenza enorme che noi tutti ci vediamo. Dubiti che il poeta della *Batracomiomachia* creda davvero i topi non meno valorosi de' giganti, e la loro guerra degnissima di poema e di storia (1). Giureresti che il La Fontaine stimi le sue favole una parte della storia umana; che, per esempio, l'incontro di due capre sopra un ponte stretto, dove nessuna vuol retrocedere, sia per lui tale avvenimento da ricordargli e mettergli innanzi agli occhi un celebre incontro di re (2). E come sono ingenui, così sono rapidi, per-

---

(1) . . . . . .
Δῆριν ἀπειρεσίην, πολεμόκλονον ἔργον Ἄρηος
Εὐχόμενος μερόπεσσιν ἐς οὔατα πᾶσι βαλέσθαι.
Πῶς μύες ἐν βατράχοισιν ἀριστεύσαντες ἔβησαν,
Γηγενέων ἀνδρῶν μιμούμενοι ἔργα Γιγάντων.

(2) Avec Louis le Grand
Philippe quatre qui s'avance
Dans l'île de la Conference.

chè comprendono che l'indugiarsi, il volerne troppo, diminuisce l'effetto; onde le loro allusioni storiche ci passano innanzi come lampi, e così soltanto esse possono abbagliare e colpire gli animi. Ma nel nostro poeta non si trova il somigliante, nè quanto a ingenuità, nè quanto a rapidità. La sua amarezza traspare da ogni linea, e le sue intenzioni ci si fanno così manifeste, come se egli ce le avesse espresse deliberatamente. I fatti storici od eroici non sono in lui reminiscenze improvvise, ma termini di paragone studiosamente cercati, che egli ci spiega innanzi in tutti i loro elementi, con tutte le loro minute circostanze. Vedete, tra gli altri, i paragoni fra Leccafondi che sente il canto del cuculo, e Ulisse e Diomede che sentono quello della civetta (1); fra l'ardore marziale de' giovani topi e quello di Aiace (2). Ei s'indugia lungamente a descrivere il fatto storico sperando conseguirne un effetto di tanto maggiore. Non ha l'arte de' sommi poeti del genere, i quali quel termine, ch'è il serio, fanno passare rapido innanzi all'altro, ch'è il comico, affinchè lo volga in ischerno quasi col solo suo balenare. Il bello sta appunto in questo, che il grande abbatta il suo contrario senz'alcun contrasto, come uomo robusto che getti via un bambino quasi con un soffio. Il descrivere quel termine, il trattenerlo a lungo

(1) Cant. II, 5.
(2) Cant. V, 33.

innanzi a nostri occhi, equivale a fargli sfoggiare tutte le sue forze, il che vuol dire fargli perdere il maggior effetto ond'era capace.

Or perchè il poeta riesce mediocre in tutte queste forme?

L'epica, l'allegoria, la satira sono forme diverse da quella sola in cui il poeta si era sempre manifestato. Egli non avea cantato che sè, il suo pensiero, le impressioni che gli venivano dalla vita; il solo coro in somma. Ma ne' *Paralipomeni* volle mettersi in mezzo al dramma, obbiettivarsi in ciò ch'era fuori di lui, dar forma a ciò che non era lui. Or questo dovea riuscire a lui molto difficile. Il suo ingegno era essenzialmente lirico, e, inoltre, le sue condizioni non gli aveano mai consentito di conoscere la vita nella sua realtà, parteciparne per poco alle voluttà e alle tempeste: la sua vita era stata sempre lirica come la sua poesia. Egli ritrasse sempre sè anche quando parve ritrarre gli altri. A torto il Gioberti chiamollo il felice interprete di Bruto e di Saffo: questi, ne'due canti intitolati da essi, non parlano che il linguaggio usato tante volte e prima e poi dal poeta nel proprio nome. Non altri che lui sono tutti i suoi personaggi: Consalvo, il pastore dell'Asia, Porfirio, Eleandro, Tristano, l'Ottonieri, ecc. È lui perfino il suo passero solitario, che sta pensoso in disparte e schiva gli spassi; è lui la Ginestra, la quale intende il destino delle cose ter-

rene meglio che non facciano tutti i sapienti del secolo. Spesso l'uno di essi è l' altro in diversa situazione: Bruto è un Porfirio in soliloquio, Porfirio è un Bruto in dialogo con Plotino, Consalvo, Silvia e Nerina sono *amore e morte* in azione. Il mondo esterno non modifica punto l'animo del poeta: i suoi pensieri sono sempre gli stessi, sia che erri pel deserto dell'Asia, sia che segga alle falde del Vesuvio. E tutti i suoi pensieri non sono che il suo pensiero predominante, lo spaventoso problema dell'universo. Così, non ci è in lui nè la varietà della vita, nè quella qualsia varietà che può trovarsi in uno spirito solitario. Quindi egli è il lirico più esclusivo che sia al mondo ; al suo confronto è vario il Petrarca, il quale anche lui ha il suo pensiero fisso, sebbene tanto diverso: ma le poche volte che n'esce, fa più bella mostra di sè che non l' abbia mai fatta standoci dentro. Ed ecco come il Leopardi non poteva riuscire in un poema che conteneva tutto un mondo diverso da quello del suo spirito. La lirica, nella quale egli era sommo, è così diversa dagli altri generi d'arte, che le differenze che questi hanno fra loro sono molto minori di quelle, che hanno in comune verso di essa. Onde un poeta essenzialmente lirico non può versare il suo animo in forme tanto da sè discordanti; e se lo tenta, succederà che il suo lavoro avrà le qualità estrinseche, materiali , ma non mai il valore intrinseco delle forme medesime; avrà tutti gli elementi e le parti di una grande epica, ma

per entro a quegli elementi si sentirà sempre uno spirito che vi sta come imprigionato e bramoso di un ambiente più conforme a sè. E ciò è accaduto appunto al nostro poeta.

Queste medesime ragioni che spiegano la mediocrità del Leopardi nell'epica, valgono anche a spiegare in parte la sua mediocrità nella satira. La satira partecipa, anzi non è che un brano, un episodio della commedia; anch' essa descrive caratteri, ne' quali occorrerebbe al poeta di obbiettivarsi, di sentire passioni, di comprendere cose che sono diverse da lui. Una satira senza questi elementi drammatici non potrà mai raggiungere le cime dell'arte; il concetto del poeta assumerebbe il tono della predica; e il suo sentimento, per quanto vero e gagliardo, non colpirebbe come colpisce quando è innestato in rappresentazioni e in situazioni storiche, in elementi comici di ogni sorta. Le più belle satire di ogni tempo sono ricche di tali elementi, creati dal poeta, con quelle facoltà appunto che il Leopardi non sortì grandi dalla natura. Ma, come dicemmo, questa ragione non chiarisce che in parte la sua mediocrità satirica; ce n'è qualche altra che ne compie la spiegazione, e consiste nella natura particolare delle sue impressioni. Nessuna differenza maggiore che quella tra le impressioni che riceve dalla vita il poeta veramente satirico, e quelle che ne ricevea il Leopardi. In costui produceva dolore ogni cosa: il commercio col mondo, la vista della natura animata ed

inanimata, l' esercizio del proprio corpo, l' esercizio e, come dice egli stesso, fin la contenzione del proprio pensiero, l' uscire di sè, il chiudersi in sè, quasi il vivere, il respirare stesso. Onde quando ride di qualsia cosa, egli mentisce a sè medesimo. Egli non vede mai le cose dal lato comico, come talvolta vorrebbe, perchè neppure per un momento può non sentir dolore, o almeno sentirlo così diminuito, da potere manifestarlo nella forma indiretta dell' ironia e della satira. Di che nasce che il comico, quando egli vuole conseguirlo nell'arte, rimane nelle sue intenzioni; non gli riesce mai di portarlo nelle cose ch'egli intende schernire. Vedete la *Palinodia*: le idee, le persone, che vorrebbe ferire, rimangono illese da'suoi colpi. Il gran poeta, che manifestando sè stesso nella spontaneità del suo dolore, crea fantasmi divini nel seno stesso della morte e del nulla, e abbellisce fin le tombe, non opera poi nessuna trasformazione quando vuol ritrarre un comico, che non era nel suo spirito. Irride il liberalismo, la statistica, le scienze sociali; ma fa come i mediocri, tenta di rendere ridicolo, frantendendo e menomando, ciò ch' egli non sa far tale co' modi spontanei e potenti dell' arte. In lui non è la fantasia che idealizza, è il risentimento e la passione dell'uomo che dà la baia alle cose quali sono nella loro realità esteriore. Certo, è un' ardua pruova codesta di far la satira a idee che commuovono i cuori più generosi. Ma se il poeta è satirico nato, egli è capace

anche di questo miracolo: nelle mani di Aristofane la materia cangia natura e diventano ridicoli anche Euripide e Socrate: le sembianze degli uomini e delle cose si capovolgono; il lato serio non si vede più o si vede sotto altra forma. Ma quando questo prodigio non si sa compiere, allora le idee serie e nobili non perdono nulla della loro potenza su'nostri cuori; invano il poeta moltiplica i frizzi: noi ci sentiamo come quando in teatro l'attore recita una parte da lui non compresa abbastanza; i suoi gesti, il suo riso, i suoi sforzi non ci muovono. I gesti, il riso, l'azione non piglian valore se non dall'intelligenza del carattere; senza ciò rimangono mezzi puramente estrinseci, che non fanno la vera interpretazione. Tale è il poeta in tutta la *Palinodia*; e notate uno de'punti dove raccolse il suo sforzo per produrre il ridicolo. Egli sente dirsi da un politico (1):

. . . . . : lascia
I propri affanni tuoi. Di lor non cura
Questa virile età, volta ai severi
Economici studi e intenta il ciglio
Nelle pubbliche cose. Il proprio petto
Esplorar che ti val? Materia al canto
Non cercar dentro te. Canta i bisogni
Del secol nostro e la matura speme.
Memorande sentenze! ond'io solenni

(1) Costui, secondo il Brandes, che venuto in Italia raccolse molte notizie intorno al Leopardi dagli stessi amici di lui, sarebbe stato Niccolò Tommaséo. E a me fa ciò credibile quello che del Tommaséo dice il Leopardi nelle sue lettere inedite, che si conservano nella Biblioteca nazionale di Firenze.

Le risa alzai quando suonava il nome
Della speranza al mio profano orecchio,
Quasi comica voce, o come un suono
Di lingua che dal latte si scompagni.

Il poeta dice che ride; noi dubitiamo il suo riso non sia che rancore ed amor proprio ferito. Certo noi non ridiamo, nè risero i padri nostri che prima lessero que' versi; non solo perchè le idee e gli uomini assaliti dal poeta sono tutt' altro che risibili, ma perchè la forma stessa nella quale ci appariscono è la più seria, la meno comica che si possa immaginare. Nulla è ridicolo sol perchè sia a noi brutto o antipatico. E qui il poeta è un attore che voleva farci comico un carattere seriissimo co'soli mezzi estrinseci dell'azione. Chi voglia vedere la differenza tra l' ironia spontanea, e questa tutta artifizio, paragoni *Gli Umanitarii* del Giusti alla *Palinodia*, che hanno un fondo d'idee comuni e una grande somiglianza di situazione. Il liberale, l' umanitario stesso ride di tutto cuore alla viva pittura del poeta toscano; non vede in scena sè, ma una gente da sè molto diversa che ardiva usurpare il suo nome; e nel vederla sì derisa, ci sente quasi il gusto di una vendetta. Ma il liberale quanto trova da sè diverso quello ch'è portato sulla scena dal poeta recanatese? Sente anzi in lui le sue idee, le sue speranze; idee e speranze che già fin da quel tempo muovevano il mondo, faceano versare il sangue più generoso, e lontane tanto dal ridicolo quanto il martire dal buffone.

La *Palinodia* è un deserto che non ha pur un fiore. L'immagine unica è la barba de' politici dalla quale pare il poeta voglia trarre il miglior vantaggio, dacchè ci si ferma molto più che non soglia nella sua consueta rapidità e la fa servire alla chiusa del canto. Ma l'estrinseco non piglia valore nè morale, nè estetico, se non è segno dell'intimo, o se non è che una circostanza accessoria che accresca l'effetto ottenuto con ben altri modi. Il *sapientem pascere barbam* di Orazio è bellissimo in un personaggio che gli atti propri mostrano già sommamente comico, e al quale il poeta, accusatone di follia, può rispondere vittoriosamente (1): *O maior, tandem parcas, insane, minori.* Aristofane schernisce anche la calvizie di Socrate (2); ma questi diviene ridicolo perchè siede sulle nubi cibando sè e gli altri di sofismi e menzogne.

Al Leopardi manca principalmente l'attitudine all'ironia. Ne'poeti fatti a ciò da natura, la vista del male, del disordine o di ciò che loro par tale, eccita come un secreto piacere che non è malignità o bassezza di animo, il quale può essere in loro nobile quanto mai in altri; ma è invece un diletto estetico, che nasce dalla contemplazione de' fantasmi che quella vista sveglia in essi, e dalla coscienza di poterli animare colla propria fantasia. E quel diletto estetico prevale al sentimento morale: anche quan-

(1) Sat. II, 3.

(2) Le Nuvole, at. I. sc. II.

do il suo cuore sanguina, il poeta pare calmo, anzi gaio. Innanzi a fantasmi di cose odiosissime, egli comprime giù nel fondo dell'animo la sua collera, e s' intrattiene con essi mercè di una pazienza meravigliosa. Quasi più che miracoli di arte, pare abbiano fatto miracoli di abnegazione e di pazienza il Parini ed il Giusti. Ma il vero è che quella pazienza non è sforzo in essi, ma natura: il cuore trova la sua vendetta nell' opera dell'artista, che trastullandovisi, fa delle cose abborrite tanto strazio, quanto il cuore non avrebbe fatto con tutto l' odio, con tutta la collera onde era capace. Ma quando quella virtù non è effetto di natura, il cuore sorge improvviso a far le sue vendette egli stesso, e i fantasmi scompaiono, e l'ironia è distrutta. E tale è quasi sempre il caso del nostro poeta. Già, come si è visto, egli si mette a ridere sforzando la sua natura, per la quale in lui si destano ben altri sentimenti; pure non prima questa qualsiasi finzione è cominciata, ch' egli gitta la maschera o combatte a viso aperto e a colpi di spada ciò che andava combattuto ed ucciso con le carezze; chè il poeta ironico è un po'come il fanciullo, che disfà i suoi ninnoli pur col vezzeggiarli. Nella *Palinodia*, la palinodia cessa d' un tratto, quando egli esce in quei versi:

. . . . . non altro in somma
Fuor che infelice, in qualsivoglia tempo,
E non pur ne'civili ordini e modi,
Ma della vita in tutte le altre parti
Per essenza insanabile e per legge
Universal che cielo e terra abbraccia,
Ogni nato sarà.

È così connaturata in lui, così da lui indivisibile questa tetra contemplazione della vita, che qui, come altrove, come sempre, egli non sa mentirne una opposta, e se qualche volta comincia a mentirla, subito smette e si ritrae dall' impresa come da un delitto, da una profanazione appena tentata. A questo modo nessuna bella finzione poetica è più possibile. Vedetene tra gli altri un esempio insigne ne' *Paralipomeni*. Egli ammonisce i lettori perchè non si meraviglino che i topi in tempi remotissimi siano stati tanto diversi da quello che oggi sono, perchè, secondo la filosofia contemporanea, la civiltà è stato naturale e primitivo, e la vita selvaggia è stato di corruzione: e questo, s' è vero dell'uomo, dee essere avvenuto delle specie tutte, anche de' topi, che, decadendo, dovettero perdere le facoltà e le altre qualità primitive. Come si scorge da quel luogo, il poeta intendeva combattere tanto la filosofia contemporanea che il domma cristiano del peccato originale, a cui sul principio mostra di aggiustar tanta fede, da spiegare con esso la grande metamorfosi del mondo, per la quale non solo all' uomo, ma anche ai poveri topi erano venuti tanti guai. Or se avesse avuto la capacità e la pazienza di perdurare in quella ostentazione di fede, il poeta si sarebbe assicurata una sorgente preziosa di comico, e avrebbe colpito quella religione da lui tanto abborrita con armi ben più taglienti che non sono que' suoi ragionamenti in versi. Ma egli non avea quella virtù per

cui l' Ariosto crede a Turpino e il Manzoni al suo anonimo; onde, non appena cominciava a far l'applicazione del domma della Caduta a tutte le specie animali, nella quale veramente era il comico del concetto, che esce apertamente a dimostrare, come quella filosofia e quella religione sono cosa scempia e la più contraria che ci sia alla ragione ed alla storia. Fatto questo con tutta serietà, e con argomenti tirati a fil di logica, che non hanno di poesia che il metro e la rima, invano egli tenta poco dopo di mentire quella fede, di ridar vita a quella finzione ironica, ch'egli stesso avea distrutto; invano ripiglia:

Per tanto in civiltà, data secondo
Il grado naturale a ciascheduna,
Tutte le specie lor vennero al mondo,
E tutte poscia da cotal fortuna
Per lo proprio fallir caddero in fondo;
E infelici sono or; nè causa alcuna,
Ha il ciel però dell'esser lor sì tristo
Il qual ben al bisogno avea provvisto;

invano tenta di provocare il nostro riso, facendoci intravedere che se il topolino è sempre pieno di paura, la colpa in fondo in fondo è di quella benedetta Eva, che colse il pomo e precipitò tutti i viventi nella propria ruina. Il poeta stesso ci ha aperto gli occhi, e l'illusione è dileguata per sempre. Due situazioni opposte non possono compenetrarsi l'una con l' altra; e la fantasia e la ragione non possono godere contemporaneamente ciascuna del proprio obbietto, come non sono compossibili la vista delle

cose reali nella veglia e le immagini che se ne hanno ne' sogni.

Così in questo importantissimo luogo del poema nè la filosofia nè l'arte conseguono alcun vantaggio; anzi la prima, volendo abbattere il domma della Caduta, non riesce che a infrangere l'arme che a ciò adoperava, cioè l'arte. Quel domma, che sotto forme diverse si trova in fondo a tante tradizioni antichissime, ch'è il fondamento e l'anima della religione cristiana, e che dopo tanti secoli dura oggi misterioso e terribile per milioni di credenti; e dove invece è rigettato, lascia in sua vece il tormentoso problema del dolore; quel domma non potea perder nulla della sua solennità per i sofismi e le celie di un uomo, che forse intanto nel suo segreto piangeva. Nè que' sofismi e quelle celie sono poesia, come non l' è la parola minacciosa e la rettorica del predicatore, quando vuole atterrirci descrivendo gli effetti della Caduta. La poesia la fa sempre un' idea propria e meditata, per entro la quale si guardino le cose del mondo; un' idea, religiosa o no, ma con cui si concordano gli affetti e i movimenti tutti dell'anima. Vedete come un'idea simile produce in Milton, a proposito appunto di quella Caduta, tesori di poesia. Vedete a che altezza egli si leva, quando, per effetto del fallo di Eva, sente il fremito della natura che decade dalla sua nobiltà originaria (1);

(1) Paradiso Perduto, L. 9

e vede la Morte e la Colpa slanciarsi tra le sfere, e le stelle impallidire e i mondi erranti ecclissarsi; e gli Angeli, ministri della vendetta divina, varcare gli spazi del firmamento, mutando i movimenti degli astri e tutte le leggi primitive della natura (1): spettacolo stupendo, che non è descritto nella Bibbia, dove si trovano i due estremi della creazione e della distruzione, e che il poeta puritano ritrae con tanta verità come se ne avesse avuto una rivelazione particolare. È questa la poesia della fede. La poesia della negazione anch' essa ha toccato più volte a quel domma, e benchè non abbia prodotto bellezze eguali a quelle della ispirazione contraria, pure ha conseguito talora qualche effetto estetico. Come in tanti altri luoghi, è felice l'ironia del Byron in quello dove egli mostra di credere che « noi abbiamo le nostre anime da salvare dopo la pecca di Eva e la caduta di Adamo, che trascinò nella tomba tutto il genere umano, e di più i pesci, le bestie e gli uccelli ». E poi soggiunge che « la Provvidenza presiede anche alla morte del passero, quantunque noi ignoriamo in che modo il passero peccasse, se non fu per essersi acchiocciolato sull'albero di cui Eva cercava sì avidamente i frutti (2) ». Qui l'ironia colpisce perchè il poeta ha saputo mentire la fede ch'egli irride, e nulla avea detto innanzi

(2) Paradiso Perduto, L. 10.
(1) Don Giovanni IX, XIX.

che apertamente la negasse ; e sopra tutto perchè, non solo in quel punto, ma in tanti altri del poema, ci avea così disposti , da non ripugnare, almeno per qualche tempo, a certe impressioni e a certi affetti, per quanto diversi da quelli onde si compone l'ordinario viver nostro. Il che vuol dire ch'egli, pur rovesciando e capovolgendo a suo modo il significato e le forme di tante cose, ha saputo farcene avere una visione talvolta non meno poetica di quella che esse hanno o possono avere nella contemplazione seria e solenne di una fantasia religiosa. Nell'uno e l'altro esempio , vedete che una idea tira a sè il cuore del poeta, e, divenuta con esso una forza unica, impronta il mondo del suo suggello. Ma nel nostro Leopardi il cuore si ribellava all'idea , perchè lì dentro non ci era nè la fede del Milton, nè l'*umore* del Byron; c'era un dolore profondo, incapace di assumere altra forma che non quella sua unica immediata e nativa, e che rompea tutte le altre innaturalmente sovrapposte, o almeno le rendea languide e scolorate.

Ma con le sole qualità dell'ingegno non si spiega appieno la mediocrità satirica del Leopardi; bisogna che si tenga ragione anche di qualche difficoltà obbiettiva. Non conosco nelle letterature antiche o moderne una satira che abbia un campo tanto vasto, quanto quella tentata da lui. Ne' *Paralipomeni* la derisione muove da fatti contemporanei determinati e si allarga ad orizzonte infinito; abbraccia

popoli e re; libertà, ordini moderni, e diritto divino e legittimità; nazionali e stranieri; guerrieri e filosofi; civiltà e barbarie; scienza e vita; vita presente e futura; l'uomo e tutti gli esseri viventi; e quanto esiste sulla terra e nell' universo. A prima vista potrebbe parere che il Casti intendesse ad una satira non dissimile; ma, chi badi, egli ha uno scopo ben più limitato. Egli non è scettico; ha viva fede nella virtù, nella verità, nella ragione e nella stessa religione, che calorosamente invoca come emancipatrice del genere umano, vittima de' pregiudizi, ma al quale prevede una vita di felicità compiuta, quando que' pregiudizi saranno distrutti. Per il Leopardi, invece, il più stolto ed esoso pregiudizio è il credere possibile qualunque miglioramento, il caldeggiar qualunque speranza; non è l'oggi, nè l' ieri, ch' egli irride, ma tutto il passato e tutto l'avvenire del gener nostro, la vita in sè stessa. Or satira siffatta non è possibile: la natura umana nel suo intero, ne' suoi caratteri eterni ed essenziali, non può essere oggetto di riso. Il riso suppone sempre una responsabilità. Un individuo, una società particolare, una scuola, una fede, possono essere argomento di satira e di commedia, perchè si può essere responsabile de' vizi e degli errori particolari o accidentali dell'umana natura. Voi potete deridere i politici, le idee del secolo XIX, il cristianesimo, perchè potete concepir tutto questo come follia di uomini che avrebbero potuto esser più savi che non sono. Ma l' uomo con le sue

proprietà e facoltà native, con le sue speranze invitte, col suo invitto desiderio del meglio ; l' uomo quale viene e passa sulla terra da tempo infinito , l' uomo così preso, è tutt' altro che risibile. Che se badate alle contraddizioni della sua natura , all' esser suo così limitato ed ai suoi desiderii sì smisurati ; alla sua ignoranza eterna intorno ai problemi della vita, ed al suo eterno tentativo di sciogliérli ; al suo vivere ch' è un correre alla morte , e al suo pensiero cui pare non bastino tutta la terra e tutti i secoli , se lo guardate da questo punto di vista , l' uomo, altro che un colpevole, vi parrà una vittima, e, altro che risibile, vi parrà degno di pianto e di dolore infinito. Posta la contemplazione della vita dello Schopenhauer e del Leopardi , dentro lo spirito ci può essere la tragedia , ma non mai la commedia. La commedia è stata e sarà sempre una rappresentazione sociale, non mai cosmica. Ci è una poesia del dolore universale, ma non una dell' ironia universale. Ci è il Prometeo, il Faust, il Manfredi, ma non ci sono le commedie corrispondenti. Chi le tentasse , sentirebbe subito che negli altri verrebbe a deridere sè stesso, in cui , come in ogni individuo o collezione d' individui, vedrebbe quegli stessi caratteri, quegli stessi fatti che gli erano sembrati degni di commedia; e avvertirebbe subito l'irresponsabilità comune , il che vale l' impossibilità della satira. Che se volesse nondimeno credere alla responsabilità di tutti, sè compreso, anche questo

produrrebbe lo stesso effetto; chè la satira o la commedia è impossibile al poeta che non si senta alto su'vizi derisi, che non presuma la sua coscienza esserne l'antitesi. Ne'canti del nostro poeta anche l'uomo più lieto sente qualche cosa che talvolta gli è passata per l'anima; chè il problema della vita è in fondo a tutte le anime umane, obliate più o meno negli interessi e nelle passioni del mondo. Al contrario, il più mesto degli uomini contraddice nel suo cuore al poeta de' *Paralipomeni*, e ci si sente come irriso, insultato, imputatagli a colpa la sventura stessa. Il poeta medesimo non poteva non avvertire la falsità morale, e per conseguenza estetica, della sua satira: vittima della natura, non potea non vedere negli altri uomini altrettante vittime innocenti e lagrimevoli al par di lui, e quindi nel deriderli non poteva non sentire dentro di sè qualche cosa che somigliasse il rimorso.

Tutto questo riguarda la satira dell' umana natura; ma nel poema ci è pure, come dicemmo, anche quella d'idee e di fatti determinati : una satira politica che, per ragioni differenti, è mediocre anch' essa.

Nello scetticismo moderno furono riguardate come sacre la patria e la libertà. Anche quando parvero combattute quelle credenze senza cui patria e libertà diventano una illusione, anche allora quelle idee furono poste come fuori della battaglia, onorate anche in seno alla negazione universale, al

nullismo. Fra uomini diversi d' ingegno, di fede, di favella esse parvero come una religione comune, indiscutibile, infallibile. Fu una passione ardente ne' grandi poeti moderni del dolore : a leggerli pare avessero due anime. Il nostro poeta è appunto uno di questi; ma negli ultimi anni suoi, il suo scetticismo si fa quasi compiuto. Il suo cuore, rimasone illeso fin allora , vien preso dalla malattia del suo pensiero, e se non n'è morto,ne languì miseramente. Dell'antico ardore non gli rimangono che poche morenti scintille. Il suo patriottismo è vuoto e negativo; evoca in un luogo del poema le memorie gloriose di Roma, ma deride in un altro coloro che fanno il somigliante. Esso patriottismo si manifesta per lo più con l'odio agli stranieri, ed a'Tedeschi in ispecie; odio non generoso, che giunge al dispregio della loro scienza, tanto da lui ammirata per lo innanzi e rinfacciata ai suoi connazionali; odio infecondo perchè , al tempo stesso , tutto ciò ch' era italiano veniva rappresentato come degno di contumelia, e si negava perfino la speranza di una patria italiana. Se al poeta allora fosse stato ricordato quel : « l' armi, qua l' armi; io solo combatterò » , egli si sarebbe commosso a riso , come appunto fa che si commuova l' inferno, quando Leccafondi mostra speranza di salvare la sua patria. Gli mancava non solo la fede di que' verdi anni, ma il fiero dolore che venne poi; e i più caldi suoi ammiratori non potran-

no contraddire al poeta stesso, che, in quella pietosa e bellissima apostrofe alla virtù, mostra in tutta la verità lo stato dell'anima sua. Nessuna cosa di lui mi stringe sì fieramente il cuore come quelle due sole ottave; in nessuna è rivelata una condizione morale sì miseranda.

In tale condizione, il poeta fece una continua violenza sovra sè stesso. Violenza per istare fuori di sè e dar vita a cose diverse da sè, fatto da natura e costretto da necessità a non uscirne mai. Violenza per mentire una visione comica della vita, che non avea innanzi agli occhi, anzi ci avea l'opposta. Violenza per rialzare e stimolare i suoi antichi spiriti, oramai stanchi e languenti.

Parecchi de' nostri fecero i *Paralipomeni* opera così ammirevole come le altre cose del Leopardi, ed eguale sentenza ne dava testè un valente filologo tedesco, il Tobler. Certo, nel poema non mancano molti e grandi pregi: si tratta del Leopardi; e quantunque in campo non suo, era impossibile che egli in un lavoro sì vasto non trovasse occasioni da riuscir pari a sè stesso. Facile l'accennare un' infinità di minute bellezze; facile il mostrare come le qualità generali della poesia vi si trovino talora in alto grado. Vi ha interi pezzi eccellenti che spiccano sugli altri: così la fuga dell'esercito topesco, la tempesta che costringe il conte topo a ricoverarsi nel palazzo di Dedalo, ch' è tutta la metà di un canto; e specialmente il suo viaggio aereo e la descrizione

di tanti paesi in un'età remotissima: quando non era ancor Troia; e si vedea la torre di Babele segnare di un' ombra sterminata la deserta landa su cui si elevava; e l'Italia sparsa di vulcani ardenti e incenerita nella sua superficie; e tutti gli Appennini fumanti, come oggi il Vesuvio e il Mongibello; e tutto l'Occidente con una faccia diversa dalla presente; e di là, dove ora è mare, una terra immensa; e razze di animali giganteschi che l' abitavano, sparite da secoli: immagini grandiose e sublimi che ci trasportano lungi dal tempo e dalla storia e ci mettono innanzi l'infinito. La potenza d' improntare il mondo esterno del tetro che gli occupava lo spirito, non viene mai meno al poeta, descrivendo tante e sì diverse cose. Non solo le scene fantastiche come queste, ma anche la natura nelle sue forme più vaghe e più ridenti egli copre di un velo nero, onde a contemplarla ci si oscura l'anima. Il sole è pallido e quasi luce di sepolcri; nelle notti divine di maggio non ci è più l'usignuolo e non si sente che il cuculo gemebondo e quasi funebre; la luna è una viaggiatrice stanca, e quasi prossima a venir meno. Quanto nel cielo e nella terra ci ha di armonioso e di lucente, è dileguato; e sembra che la natura intera abbia come il presentimento della sua morte vicina. E noi ci sentiamo come quando nell'ecclissi le tenebre cadono rapide e immense su la terra, e tutti i viventi levano gli occhi con l'animo sospeso e agitato da misterioso terrore. È l'in-

timo del poeta che prevale alle sue intenzioni stesse. La satira di una storia particolare e la commedia dell' umana natura non gli riesce: la materia gli rimane innanzi poco o niente modificata dalle forme onde voleva improntarla, ma rimane impressa di quel sentimento intimo, tutto suo, nativo suo, che avea mosso il poeta de' *Canti*, e che ora s'infiltra, non visto come l' aere, nel corpo di quelle forme nelle quali egli volle innaturalmente manifestarsi. Quel sentimento insomma è lo stesso poeta lirico che rivendica i suoi diritti. Ma ci è una parte del poema, ch'è una magnifica e originale concezione: l'inferno di tutti gli animali. È una montagna altissima, che sorge dal mare, come il Purgatorio di Dante, e da cui gli uccelli vanno lontani per l'orrendo fetore che n'esce, come avviene della spelonca infernale di Virgilio (1). Anche le circostanze dell'andata del conte topo sono spesso eguali a quelle di andate simili descritte in poemi famosi: come Enea, come Ulisse, come Dante, il topo ha uno scopo sommo a compiere; come quelli ei si rivolge ai defunti per saperne cose che gli giovino al compimento de' suoi fini, e ne raccoglie gli oracoli, ed esce anch'egli finalmente a riveder le stelle. Ma quanto abisso divide le intenzioni del Leopardi da quelle degli al-

---

(1) Quam super haud ullae poterant impune volantes
Tendere iter pennis; talis sese halitus atris
Faucibus effundens supera ad convexa ferebat.
Eneide, L. VI.

tri poeti! Queste reminiscenze classiche non sono qui imitazioni; sono invece effetto di un concetto profondo e terribile. L'inferno per que' poeti è cosa seria, anzi sacra; per Dante in ispecie è una delle parti integrali del suo universo cristiano e poetico. Per il poeta de' *Paralipomeni* è invece una derisione. Il suo conte-topo è la parodia di quanti altri eroi pagani e cristiani fecero quel viaggio, di Teseo, di Ercole, di Ulisse, di Enea e del Vaso di elezione. È la parodia delle loro andate e degli alti effetti che doveano uscirne, e, naturalmente, anche delle credenze in cui quelle andate si fondavano. Ogni inferno suppone una fede; il Leopardi ne concepì uno fondato sulla negazione di ogni fede: può dirsi il suo essere l'inferno degli altri inferni. Concezione codesta singolare, e che rimarrebbe immortale nella moderna poesia del dolore, se fosse stata meglio rappresentata. Ma qui la poesia non adegua il valore dell'idea, a cui la principale bellezza viene pur sempre dalla sua vigoria nuda e cruda. E inoltre anche qui c' incontriamo nelle argomentazioni filosofiche, e questa volta più inopportune che mai, perchè il magnifico dramma, oltre alla sua potente impressione, ci dava ancor meglio il concetto del poeta, che questi non faccia con quella specie di commento onde par che voglia crescergli forza.

Di queste e di simili bellezze anch'io sono ammiratore quanto altri; ma, appunto perchè avevamo innanzi il maggiore de' nostri poeti moderni, era

lecito tener l'occhio più alto e cercare se ci fossero le bellezze maggiori, quelle proprie del genere di poesia scelto da lui, quelle ch'egli stesso volea conseguire: e quelle non ci sono. Di modo che i pregi notati e quelli che altri saprebbe notarci meglio di me, sono al poema come que'bei fatti d'armi onde un esercito valoroso, non potutosi illustrare con la vittoria, illustra la sua ritirata.

GIACOMO LEOPARDI

PRESSO I TEDESCHI

GIACOMO LEOPARDI

PRESSO I TEDESCHI.

C. Witte, Blätter für liter. Unterhaltung, 1837, n. 152-53. — *Kannegiesser*, Gesänge des Grafen G. Leopardi, etc. Leipzig, 1837.— *H. W. Schulz*, G. Leopardi, sein Leben und seine Schriften (in A. Reumont's Italia, 2 Jahr. Berlin, 1840).—*Allgemeine Zeitung*, Beilage, 1840 n. 251-254.— *Ebert*, Handbuch der italienischen National-Literatur, Marburg, 1854.—*Alfred von Reumont*, Beiträge zur italienischen Geschichte, Berlin, 1853-57.—*Schopenhauer*, Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig, 1859.—*Adolf Wolf*, Die italienische National-Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Berlin, 1860.—*Ruth*, Geschichte von Italien, vom Jahre 1815 bis 1850, Heidelberg, 1867. —Gedichte von Giacomo Leopardi, verdeutscht in den Versmassen des Originals von *Robert Hamerling*, Hildburghausen, 1866.—Giacomo Leopardi's Dichtungen, deutsch von *Gustav Brandes*. Hannover, 1869.—*Allgemeine Zeitung*, Beilage, 1870, n. 57, 58.

Parmi che in generale tra noi non si abbia un giusto concetto del modo onde il Leopardi è studiato e compreso in Germania; e se ne giudichi più dal passato che dal presente, più con la tradizione che con la critica. Memori delle testimonianze di onore, che uomini sommi di quello e di altri paesi fecero al nostro Italiano durante la sua vita, e ritenendo come verità anche le esagerazioni de' suoi biografi, molti fra noi credono che oggi i Tedeschi lo studino così felicemente, come hanno saputo fare di altri argomenti nostri; e questa opinione si sente spesso

ripetuta a vanto e gloria d'Italia nelle scuole e nelle accademie. E pur dianzi, appunto in un' antica accademia, io udii un uomo d' ingegno e di dottrina non comuni usar parole gravi contro i giovani italiani, che fanno un continuo parlar di Germania senza che poi sappiano leggerli que' benedetti Tedeschi, da cui imparerebbero fra l' altro a studiare un po' meglio i nostri sommi scrittori, tanto compresi da quelli. E vedete, egli proseguiva, vedete infatti che studi essi hanno condotto sulla storia, sull'arte nostra, su Dante, sul Machiavelli... Io, che ascoltavo tutto orecchi, dissi fra me: adesso viene il Leopardi. E venne davvero, perchè il dotto accademico nominollo subito, ricordando insieme i Niebuhr, i De Sinner e altri filologi di allora, ammirati del miracoloso ingegno del Recanatese; e conchiudendo che nella patria del Goethe non si è smesso mai da indi in qua di studiarlo e di tradurlo egregiamente. Ma non nominò pur uno di quegli egregi lavori, evidentemente perchè, fondandosi su quella opinione così radicata nel nostro paese, credeva in buona fede di non essere obbligato a dar prove. Or io, che non sono mai disposto a negare menoma parte del merito di chicchessia, tanto meno potrei essere ingiusto verso i cultori del Leopardi. Chè l' amore ardente che porto a questo grande poeta, me ne fa sentire uno quasi fraterno per chi con lo studio l' onora, e specie per coloro che si affaticano a chiarirlo e interpretarlo in lingue straniere. E in-

oltre, nessuno può superarmi nell'ammirazione della Germania, di quegli studi, di quel lavoro incessante e prodigioso, di quella vigoria e quasi gioventù di pensiero e di vita, onde oggi quel paese è sì potente e glorioso. Ma, appunto per questo, i Tedeschi non hanno bisogno delle esagerazioni altrui; e la verità, quando anche menomasse qualcuno de' pregi onde sono sì ricchi, nè potrebbe tornar loro ingrata, nè sarebbe dura a dirsi anche da'più caldi ammiratori. E, quanto allo studio del Leopardi, la verità è, che colà, sopra quel tema, benchè trattato da uomini d'ingegno, non ci ha lavori veramente eccellenti; ce ne ha che non mancano di pregi, ma che non possono essere obbietto a noi di ammirazione, o di gran pro a'nostri studi, come ci sono davvero tante altre opere loro. Parmi utile dirne qualche cosa. Ma prima due parole intorno al passato, intorno, cioè, ai Tedeschi che primi fecero onore al Leopardi; perchè credo che anche in ciò resti alcun che a correggere nel concetto che ne hanno molti di noi.

Grandi senza dubbio sono quelle dimostrazioni di onore che dotti stranieri contemporanei fecero al nostro Italiano, e alcune risalgono al tempo che il mirabile giovinetto, non uscito ancora dal nido paterno, era ignoto all'Italia e alla stessa Recanati. Furono eruditi, filologi, letterati di varie nazioni, specie della tedesca, alcuni de' quali celebri anche oggi, che videro in lui un ingegno straordinario e come tale lo annunziarono all' Europa. Ed è bello e

commovente il considerare come quel giovinetto, onorando tanto sè, onorasse e riabilitasse insieme la patria sua, dove gli stranieri credevano spenta la semenza de' grandi ingegni e di ogni altra virtù. Ma quegli onori poi non sono tutto ciò che noi ne abbiamo fatto; e non ne derivarono per lo studio e la fama dello scrittore gli effetti che tanti di noi soglion credere. Si consideri un po' come non tutti que' dotti stranieri conobbero intera la mente del Leopardi. L'Akerblad, svedese, quando vide in lui il germe di un grande filologo, capace di emular quelli che ebbe un tempo Italia, e avevano allora Germania e Olanda, non avea letto che il solo *Porfirio*, lavoro compiuto a sedici anni, nè pare che dopo ne conoscesse gli altri maggiori. E il Niebuhr, che nel 1824, ristampando il suo *Merobaude*, presentava il giovane recanatese a'suoi connazionali come cospicuo e crescente ornamento d' Italia, non conosceva di lui che poca parte. Quel giovane era venuto a Roma nel 1822, lasciandosi dietro a Recanati, donde usciva allora la prima volta, tutti i suoi manoscritti filologici, anzi tutto il suo passato; perchè da qualche tempo, voltosi all' arte, avea negletta la filologia e deliberato di non occuparsene più. Ma stando allora a Roma, dove la letteratura non era punto coltivata, e sotto questo nome vi s'intendeva l'archeologia (1), e i più alti stranieri che ci capitavano, era-

(1) *Epistolario*, lettera 154.

no, per lo più, filologi; riassunse, come dice egli stesso, l'abito portato da fanciullo: si rifece erudito, grecista; e con la speranza di farsi conoscere da que' dotti, raccapezzò dalla memoria delle sue prime occupazioni alcuni avanzi di dottrina filologica, ne compose i due articoli sul *Filone* dell'Auchier e sulla *Repubblica* di Cicerone; riordinò le annotazioni, in gran parte composte prima, sull'*Eusebio* del Mai, e pubblicò tutto questo nell' *Effemeridi letterarie* di Roma (1). E non gli fallì l'intento; il Niebuhr volle conoscerlo, lo lodò e confortollo a proseguire per quella via, in cui già si era saputo mettere da sè, affidandolo che, dove gl' Italiani « che erano tutti fuori di strada » non lo applaudissero, non gli mancherebbe l'applauso degli stranieri (2). Eppure della dottrina filologica del giovine recanatese, il Niebuhr non conobbe il meglio, non vide il lavoro *Sugli errori popolari degli antichi*, non l'altro, che a giudici competenti parve anche maggiore, sopra i Padri della Chiesa, e forse nessuno di quanti poi ne furono consegnati al De Sinner, dov'era raccolto il frutto di studi lunghissimi e intensissimi. E vedete che, nel presentarlo a' suoi connazionali, ne parla come di un ingegno crescente e non come di uno già compiuto e fecondo. Non lo menziona già per dotti lavori fatti e che alla Germania potesse giovare di conoscere; nulla di questo. Credete che di simili elo-

(1) *Epistolario*, lettera 165.

(2) *Idem*, lettera 172.

gi generici ei si sarebbe servito, se avesse voluto fare conoscere agl'Italiani gli Schlegel, il Creuzer ed altri illustri Tedeschi contemporanei? E dopo qualche tempo lasciò l'Italia per sempre, e stette in Germania fin che visse, e pubblicamente non parlò più del filologo italiano; così che quelle poche parole della prefazione al *Merobaude* sono la sola testimonianza che ne abbiamo.

Quegli che avrebbe potuto conoscere tutta la dottrina filologica del Leopardi, e avrebbe dovuto anche farla palese all'Europa, era il De Sinner. Il piccolissimo spicilegio che ne pubblicò nel 1834 a Bonna, giovò poco alla fama del nostro filologo, e non giova niente a salvar lui dalla taccia di mancata fede. E forse per giustificarsi innanzi al mondo e alla propria coscienza, scrisse quelle singolari parole: « Ciò che resta evidente a' miei occhi, è che il Leopardi voleva passare alla posterità come autore italiano e non come scolaro in filologia (1) ». Le quali parole potrebbero non far meraviglia in bocca di qualunque altro che non fosse il De Sinner, che avea strombettato il Leopardi per tesoro nascosto, per filologo superiore a tutti i Francesi e gli avea fatto sperare dalla stampa de'manoscritti consegnatigli denaro e gloria (2).

---

(1) Lettera al prof. Pellegrini, 1845.

(2) Tutto ciò che ho qui detto intorno al De Sinner è ingiusto; e, in questa, ch'è la terza ristampa che si fa della presente scrittura, apertamente lo disdico. Io non avevo mai nulla affermato intorno al Leopardi senza

Salvo dunque costui, gli altri dotti stranieri, che ammirarono il giovane filologo, non conobbero in-

---

aver prima studiato lungamente tutti i documenti che ce ne rimangono, ed ero stato sempre diffidente de' suoi biografi italiani in cui abbondano gli errori, le esagerazioni ed i pregiudizi. Ma lì, in quella faccenda del De Sinner, io li credetti, non potendo dubitare che fosse infondata un'accusa messa fuori primamente e ripetuta sempre dagli amici personali del Leopardi con un calore, che facea sospettare non ci fosse sotto qualche cosa di più brutto ch'essi non rivelassero; e poi, da indi in qua, ritenuta universalmente come provata e non messa mai in dubbio pur da un solo. Ora a me pare che quell'accusa sia stata un errore di quelli che prima la misero fuori, e che non si possa più ripetere senza divenire per noi una colpa imperdonabile. E concorrerà in questa mia opinione chiunque voglia leggere i manoscritti leopardiani, che oramai si trovano, dati tutti dal De Sinner, nella Biblioteca nazionale di Firenze. Per me, dallo studio che ci ho fatto, restano provate più cose: 1. Che il De Sinner fece sempre il suo possibile perchè il nome del suo amico italiano fosse conosciuto e onorato in Europa, consacrando a questo generoso scopo fin anche il suo lavoro, come si scorge da quell'*Excerpta ex schedis criticis Iacobi Leopardii* (Bonnae 1834), materia ch'egli raccolse, ordinò e migliorò anche con mirabile perizia e con più mirabile pazienza; 2. Che la massima parte di que' manoscritti non si sarebbe potuta pubblicare, perchè composta di cose affatto giovanili e così imperfette, che nessuno, fuor che l'autore, avrebbe potuto compiere e correggere; e forse l'autore stesso non avrebbe voluto che fossero pubblicate, dacchè egli (come si ricava da alcune sue lettere inedite) avrebbe venduto volentieri *anche per il nome* il *Saggio sugli errori popolari*, ch'era pure uno de' migliori di que' manoscritti; 3. Che le note filologiche, una parte relativamente piccola de' manoscritti, sono così sparse, così minute, così, direi, fuggitive, che non si poteva ordinarle e disporle senza molto studio, oltre al quale, prima di metterle a stampa, ne sarebbe occorso un altro anche più difficile; cioè di vedere quante di quelle emendazioni non fosse oramai inopportuno di pubblicare, perchè preoccupate da' mirabili studi critici sul testo de' classici, che nel frattempo s'erano venuti facendo in Germania; 4. Che i due filologi, anche dopo che l'uno ebbe affidati all'altro i suoi manoscritti, seguirono sempre

tera la sua dottrina. E anche meno e forse niente compresero il poeta. Il Leopardi, stando a Roma, si doleva che, come dice egli stesso, la filosofia e tutto quello che tiene al genio, la vera letteratura di qualunque genere, non valesse nulla con gli stranieri, come quelli che, sapendo pochissimo d'italiano, non

---

ad essere stretti della più intima amicizia; e il Leopardi fino agli ultimi giorni di sua vita scrivea al De Sinner non solo senza far mai la minima allusione ad alcun suo dispiacimento per non vedere pubblicati i suoi scritti, ma sempre protestandogli gratitudine ed affetto imperituri.

Or chi degl'Italiani avea il diritto di pretendere dal De Sinner ciò che l'autore stesso de' manoscritti non avea mai preteso? di accusare come colpevole verso il Leopardi colui che il Leopardi tenne come suo benefattore? Che se il filologo tedesco, nel prendersi i manoscritti dall'amico, gli avea fatto grandi promesse di gloria e di denaro, ei fu, credo, perchè non si era ancor formato un chiaro concetto di que' lavori inediti e della difficoltà di pubblicarli: inganno che dovett'essere pure dell'autore stesso, e di cui dunque non so chi possa in buona coscienza fare una colpa al filologo alemanno. Del resto, checchè paia ad altri di questo ultimo punto della quistione, gl' Italiani non potrebbero più lamentarsi di lui, senza fare insieme una maggiore offesa a loro medesimi; perchè que' manoscritti, obbietto a tante ammirazioni, a tanti panegirici, a tanti rimpianti di gente che non sapea nemmeno che cosa contenessero, sono finalmente e da più anni nelle loro mani, e non se n'è vista ancora pubblicata neppure una pagina, che io sappia: anzi io, davvero, non conosco in tutta Italia che appena tre o quattro che ne abbiano letto qualche cosa.

Al De Sinner dunque ogni Italiano che scriva del Leopardi deve una riparazione: io, nel mio nulla, intendo con questa nota di avergliela data intera. E le ingiuste parole del mio testo ho voluto lasciarle quali furono scritte, perchè mi dessero cagione di disdirmi, e anche perchè restino di rimprovero a me per avere fatto torto (sebbene in buona fede e con le migliori intenzioni) alla memoria di un uomo non pure incolpevole, ma generoso.

avrebbero gustato le più belle produzioni che si mostrassero loro in quella lingua, e non prendevano così nessuno interesse per chi brillasse in un genere di studi inaccessibili a loro (1). E così avvenne che il Niebuhr, quando nel 1823 conobbe il Leopardi, che già avea pubblicati tre de' suoi canti, non sapea quanto poeta si chiudesse in quel giovane sottile e scriatello, che gli stava innanzi quasi confuso, e ch' egli pregiava come erudito, e chiamò poi suo « collega filologo ». È vero che più tardi il De Sinner e qualche altro straniero, nominandolo, gli dànno il titolo di scrittore e poeta; ma si vede che si fondano più sulla fama che sulla competenza propria, tanto scarsa per le ragioni dette di sopra.

Un solo fra gli stranieri contemporanei parve comprendere la grandezza poetica del nostro Italiano; e questi fu il Platen, di cui lo Schulz ci narra quanta fosse l'ammirazione e l'amore al Leopardi legatosi a lui a Napoli d'intima amicizia. Ed io ci credo volentieri, considerando e la cognizione squisita che il Platen ebbe della lingua e delle cose italiane, e la grande somiglianza ch'era tra lui e il Leopardi: i quali, entrambi poeti e ammiratori della civiltà e dell' arte antica, entrambi temperati da natura a quella eccessiva idealità che si tira dietro inevitabilmente il dolore, entrambi sdegnosi delle sorti delle loro nobili patrie, doveano poi somigliarsi fino

(1) *Epistolario*, lettera 165.

all' estremo, perchè, pari di età, a breve intervallo di tempo, morivano nello stesso Mezzogiorno d'Italia, lontani dalle loro case e dalle loro madri, da cui non poterono avere gli ultimi baci!

Questi furono i maggiori tra gli stranieri contemporanei del nostro poeta; e su'pochi fatti che abbiamo accennato si formò l' opinione che ei fosse studiato e compreso a meraviglia nelle loro nazioni. Ma, come si vede, i suoi biografi hanno grandemente esagerato il valore di que'fatti. Quegli stranieri, uomini in gran parte di cui ammiriamo l' amore, gli aiuti, i conforti onde furono cortesi al Leopardi, oltrechè in generale non conobbero costui che appena a metà, non fecero nulla di stabile per la fama di lui. Le loro furono menzioni onorevolissime sì, ma non più che menzioni. Nessuna cosa di lui fu obbietto ad essi di qualche lavoro, di qualche studio speciale, che avesse potuto diffondere il suo nome in Germania e farvelo durare. E ciò è sì vero, che alcuni de' Tedeschi posteriori, non ignari naturalmente di tutto questo passato, parlano pure del nostro come di uno scrittore quasi nuovo, che importi far conoscere al loro paese; anzi l' ultimo di essi, il Brandes, incomincia la sua prefazione col supporre che parecchi de' suoi lettori gli domandino: chi è il Leopardi? Quelli che si possono chiamare lavori, studi, vengono dopo, e appartengono quasi tutti alla nuova generazione. Ad ogni modo, quel passato, anche sgombro delle nostre esagerazioni,

e visto nel suo vero aspetto, è bello e glorioso per la storia del Leopardi e della nostra coltura; ed è più bello ancora del tempo che segue e in cui egli è studiato di proposito: perchè nel primo periodo, se quel sommo ingegno non fu conosciuto nel suo intero, fu però in alcune parti compreso in tutta la sua grandezza; il che non so se si possa dire del secondo. Vediamo.

I Tedeschi di questo secondo periodo non si occupano come i loro predecessori della dottrina filologica del nostro poeta; invece ne studiano la filosofia, l'arte, il dolore: i lati ignoti o mal noti a quelli. S'ingegnano di cogliere ciò che ci fu di più intimo nella sua vita, e costruirne la sua personalità morale e poetica. Primo nel tempo è il Witte, nome caro agli Italiani; ma appunto per questa priorità, onde non conobbe tante cose dello scrittore pubblicate poi, egli ne parla in modo affatto insufficiente ed erroneo. Confonde gli scritti politici di Monaldo con quelli di Giacomo Leopardi, che già, anche in ciò infelice, era stato altra volta durante la sua vita e nella stessa Italia creduto autore de'celebri *Dialoghetti* di suo padre: cosa che lo amareggiò tanto, e di cui fece smentita nell' *Antologia*. Il Witte era stato in Italia e avea conosciuto Giacomo, e pure ciò non gli tolse di credere e dire lassù nel suo paese che il poeta liberale era insieme un politico reazionario. Errori e confusioni come queste, se nuocono ad una critica che, badando poco alla persona dello scrit-

tore, studi principalmente il valore estetico delle opere; guastano poi tutto e fanno perdere il bandolo a quel critico che proceda psicologicamente e interpreti lo scrittore dall'uomo. Or se la vita intima dell'uomo era la base, su cui il Witte volea innalzare l'edificio, figuratevi senz' altro che sorta di costruzione egli abbia fatto della personalità del nostro poeta.

Ma era pubblicato tutto ciò che abbiamo del Leopardi, quando ne scrisse il Reumont. Uomo benemerito anch' egli della letteratura nostra, e autore di tanti lavori di argomento italiano, che noi tutti conosciamo; io non so poi ammirarlo, nè ringraziarlo di ciò che ha scritto intorno al nostro poeta. Passo su gli altri errori, e mi fermo a ciò che, per mio giudizio, è la parte più importante del suo studio. Egli spiega la filosofia leopardiana con le sole condizioni individuali di quell' uomo infelicissimo. Vedete le sue lettere, egli dice; la sua infermità e specialmente la sua miseria sono l' eterno tema de' suoi lamenti: ecco la vera radice di quel dolore sconsolato, di quella filosofia negativa. È il dolore universale semplicissimamente spiegato col difetto del pane. E fatta questa scoperta, il Reumont non si sente muovere più come prima dal Leopardi; segue sì a pregiarlo, ma in lui già vede « la vittoria della materia sullo spirito ». Egli è stato spoetizzato dall'*Epistolario*, perchè per esso, penetrato nella cameretta del poeta, ha sentito i gemiti di un infortunio,

che procedeva dall'individuo, ma che nondimeno la pretendeva a più alta origine.

Dopo l'esempio del Reumont, l'*Epistolario* è divenuto pe' critici tedeschi una miniera inesauribile, da cui tolgono materiali preziosissimi, e ne formano la statua, che prima nessuno aveva saputo plasmare. È incredibile come lo frughino, come lo scavino, a quali punti più si fermino! Il Leopardi era ateo e pure accettava i santi Sacramenti! Il cantore di Bruto e il cattolico del *Saggio sugli errori popolari degli antichi* si conciliavano in lui! Oh, adesso si capisce tutto! E qui, da questo luogo, si vede chiaro ch' ei loda al padre i *Dialoghetti*, pieni di fanatismo religioso e d'impertinenze politiche, perchè spera di esserne soccorso; e là, da quell'altro, si capisce che poi alla fin fine tra lui e il padre non erano quegli abissi di opinioni che altri dice! Queste e simili osservazioni sono tolte quasi letteralmente da libri tedeschi.

Anche il Ruth, nella sua storia, giunto al Leopardi, va pescando di fatti simili, a cui annette un valore enorme, profanando così il sommo poeta; e me ne duole per il critico. Dopo la patria mia, io amo più coloro che più la amano; e il Ruth è fra questi, perchè scrive con tale stima di noi, e finisce il suo lavoro con un sì caldo augurio, verificatosi poi in picciol tempo, di concordia e di alleanza tra la sua patria e l'Italia, che io non so parlare di lui se non con affetto e gratitudine. Pure dirò che la sua ope-

ra è partigiana, sebbene in pro di principii e di uomini politici italiani, che nessuno più di me rispetta; e, quel che è peggio, manca della notizia esatta de' fatti nostri; tanto che quando venni a' rivolgimenti della mia Calabria nel 1848, mi parve di leggere meno storia che romanzo. Ma la sua storia non entra qui nel mio scritto se non per ciò che discorre del Leopardi. E quel punto mi offende; mi offende quel sentirgli affermare senza prova alcuna, che una delle cause onde quegli fu tanto infelice, era una vanità enorme; vanità che, ferita sempre più dal mondo, fu cagione in fine del suo assoluto nullismo (1). Ma, mi si dirà, non volete dunque che si rivelino i difetti del grande uomo? Volete dunque un Leopardi ideale? Niente affatto. Io voglio un Leopardi qual fu vivo su la terra, co'suoi pregi, co'suoi difetti, ed anche con le sue picciolezze, se egli n'ebbe. Io non fo come il Ranieri, di cui trovai narrato dicesse che, se gli si guastasse l'ideale che si era fatto del Leopardi, si ammazzerebbe. Per me, che rispetto siffatto modo di amare, ma che pure amo a

---

(1) « War dieser Standpunkt (quello onde il Leopardi, immerso nel mondo antico, guardava il moderno), schon verkehrt genug, so versetzte ihn eine enorme Eitelkeit, die von der bewundernden Familie ins Unglaubliche gesteigert, aber nachher in der Welt täglich verletzt und verbittert wurde, in einem verzweifelnden Gemüthzustand, in dem er seine Theorie der Welt und Menschenhasses, der Verachtung aller Religion und Moral in ein System fasste, das nichts sicheres erkennt als das absolute Nichts. » — Op. cit., vol. I, pag. 330-31.

mio modo, per me il Leopardi più bello è il Leopardi più vero. Ma quando si confonde, come fa il Witte, il cuore di Monaldo con quello del povero Giacomo, che ne fu vittima; quando, come il Reumont, si spiega quell'immenso dolore con le miserie individuali dello sventurato poeta, come se quel dolore non fosse stato ne' principii del secolo il retaggio degli ingegni più privilegiati e l' anima della più grande poesia; quando, come il Ruth, si parla di vanità ferita a rendere ragione di uno strazio, che consisteva appunto nel sentire e toccare come cosa salda la vanità di tutte le cose; oh, allora io debbo dire che un Leopardi affatto ideale e a lor modo sel fanno essi que' critici: e mi dolgo non perchè quel loro Leopardi fantastico sia men perfetto, ma perchè diverso, anzi un tutt'altro da quello che fu davvero in questo mondo, dove lasciò cose sì belle e patì tanto! Certo, parecchie delle osservazioni fatte da essi sono giuste; innegabili alcuni fatti intimi sorpresi nella vita del nostro poeta; ma qui sta il punto: bisogna sapere dar loro il giusto valore; bisogna non confondere le cause vere con le occasioni, e, tanto meno, due dolori che possono star congiunti insieme in un medesimo individuo: quello di non vedere altro nel mondo che un problema spaventoso, e l'altro di dover vivere con la misera provvisione di un libraio editore. Bisogna analizzare tutto; non perdere di vista nè il grande, nè il piccolo; ma che ogni cosa poi abbia il suo debito posto.

Chi non badasse che alle condizioni individuali del poeta, ei non potrebbe spiegare, non che il Leopardi, ma gran parte, e la più bella, della poesia di questo secolo, e non potrebbe poi in nessun modo intendere il Byron, uno de'più felici uomini che siano mai stati al mondo. Ci sono, il so, poeti sol mossi da' lor mali privati e che esprimono gl' infelici casi e le amarezze di lor vita. Ce n'è dovunque e non ne mancano in Germania, come lo Schubert, il Gunther, il Lenz, ed altri che i critici tedeschi sanno meglio di me. Ma non questi sono i grandi poeti del dolore universale. I grandi poeti di questo dolore hanno anch' essi i propri affanni, ma gli elevano a significazione universale; dal proprio io essi spiccano altissimo il volo; e svanisce poi ai loro occhi quel punto onde mossero: punto impercettibile in mezzo all'universo, il cui mistero è insieme il loro tormento e la loro ispirazione. Per essi non solo la vita loro individuale, ma l'esistenza di tutto il mondo è un immenso dolore. I mali del proprio individuo possono, sì, concorrere alla formazione di quel dolore, anzi esserne la prima radice. Ma perchè poi uno si elevi a quell'altezza di contemplazione, ci vogliono anime come quelle del Goethe e del Byron, anime che possano farsi centro del mondo e riflettere in sè il mondo. E il nostro poeta appartiene al piccol numero di tali anime; e ci va annoverato almeno con tanta ragione, con quanta gli storici della letteratura tedesca ci annoverano l'Hölderlin, il Kleist,

il Lenau, e l'Heine ch'è maggiore di tutti questi, e il solo che meriti esser collocato sì alto.

Ma, impicciolita così l'anima del Leopardi, come que' critici ne hanno trattato l' arte? Sfuggita loro quella universalità di concetto, ch'è nel poeta, sfuggì loro anche quell'arte sovrana onde la più alta metafisica piglia forme così concrete, e si chiude in contorni così precisi. Non già che l'intelligenza del contenuto vada strettamente congiunta con quella dell'arte; chè anzi si può esser buon giudice dell'uno, senza esser lo stesso dell'altra; e per converso, il senso critico dell'arte potrebbe andare disgiunto da profonda scienza. E anche può avvenire che la diversità delle opinioni politiche, religiose e filosofiche faccia poco pregiare il concetto di una produzione di arte, di cui poi si comprenda tutto il pregio estetico. Questo è verissimo in massima e talvolta anche in atto. Ma nel maggior numero de' casi avviene che, quando i criteri onde si estima l'uno de'due elementi sono tanto gretti, che o il grande si fa piccolo o il bello si fa brutto, allora si suol portare quella falsità sull'altro elemento, che pur poteva essere giudicato rettamente dallo stesso critico. Gli è come della vista fisica; l'uno occhio non suole essere gravemente ammalato senza che se ne risenta più o meno l'altro.

E così, notate come il Ruth comprende l'arte leopardiana. Il poeta, egli dice, badò principalmente alla lingua; l' armonia e la rima valsero presso di

lui più che il pensiero (1). Dunque l' uomo , come avete già visto , fu , secondo questo critico, un va-

(1) «Die Sprache ist dem Leopardi die Hauptsache, der schöne Versbau und der Reim gilt ihm mehr als der Gedanke.»—Op. cit., vol.1, pag. 331.

Questa singolare sentenza del Ruth mi fa venire alla mente le impressioni affatto opposte, che la poesia del Leopardi faceva all'anima alta e poetica di Alfredo De Musset; e mi convinco anche più che la grande poesia non è un libro aperto a tutti. Sentite se nel poeta francese non ci è come un eco del nostro poeta stesso:

O toi qu'appelle encore ta patrie abaissée,
Dans ta tombe précoce à peine refroidi,
Sombre amant de la Mort, pauvre Léopardi,
Si, pour faire une phrase un peu mieux cadencée,
Il t'eût fallu jamais toucher à ta pensée,
Qu'aurait-il répondu, ton coeur simple et hardi ?

Telle fut la vigueur de ton sobre génie,
Tel fut ton chaste amour pour l'âpre vérité,
Qu'au milieu des langueurs du parler d'Ausonie
Tu dédaignas la rime et sa molle harmonie,
Pour ne laisser vibrer sur ton luth irrité
Que l'accent du malheur et de la liberté.

Et pourtant il s'y mêle une douceur divine;
Hélas ! c' est ton amour, c'est la voix de Nérine,
Nérine aux yeux brillants qui te faisaient pâlir,
Celle que tu nommais ton « éternel soupir ».
Hélas! sa maison peinte au pied de la colline
Resta déserte au jour, et tu la vis mourir;

Et tu mourus aussi. Seul, l'âme désolée,
Mais toujours calme et bon, sans te plaindre du sort,
Tu marchais en chantant dans ta route isolée.
L'heure dernière vint, tant de fois appellée.
Tu la vis arriver, sans crainte et sans remord,
Et tu goûtas enfin le *charme de la mort*.

Après Une Lecture, novembre 1842.

nitoso ; il poeta, come vedete adesso, non era che un verseggiatore forbito ed elegante: mischiate queste due belle cose insieme, ed avrete così la compiuta costruzione che il Ruth ha fatto del nostro Leopardi. Scommetto che non è persona, che, questo udendo, non creda il critico tedesco avere in dispregio il nostro poeta, e che il voglia deliberatamente abbassare al possibile. Tutto al contrario; egli lo stima, lo ammira. E come si spiega dunque quel suo giudizio congiunto con la sua ammirazione? Si spiega soltanto così, che egli, oltre che non ha saputo intendere quella forte poesia, deve avere dell'arte un concetto tanto storto, che non va nemmeno confutato. E perchè nessuno creda menomamente severe le mie parole, sappiasi che tra i Tedeschi stessi vi fu chi disse, che quel giudizio del Ruth sul carattere della poesia leopardiana lo costringeva a credere, che il critico non l'avesse nemmeno letta, e ne parlasse solo *per audita*. E io sono certo che il Ruth troverebbe il mio passare oltre alle sue inconfutabili sentenze più degno di lui, che non il bel complimento che gli fece Gustavo Brandes.

Non guari diverso da quello del Ruth è il concetto che dell'arte del poeta italiano manifesta il Reumont. Siccome nel dolore del Leopardi egli ha sentito la vittoria della materia su l'elemento spirituale, così crede che ci sia in arte una regione più elevata, più libera, più splendida, che non quella in cui

spazia il poeta italiano (1). Naturalmente questa suprema regione dev' essere la regione dello spirito, a cui quel poeta non poteva sollevarsi, impedito com'era dal senso e da quel suo veder falso nelle cose dell'universo. Dunque questo modo d'intendere l'arte non governava soltanto le menti de'nostri vecchi critici, ed avea, per contrario, un dominio molto più ampio che noi non credevamo! E ce la pigliavamo con que'nostri maestri, come fossero stati oramai soli nel mondo a portare la teologia nella estetica, a distinguere tra anima e corpo, tra spirito e materia, tra idea e senso, e ad insegnare che là debba essere maggiore il pregio dell' arte, dove l' uno elemento prevalga sull'altro; senza sgomentarsi del potente testimonio della coscienza umana, che innanzi alle grandi bellezze dell'arte, qualsia l' elemento che ci predomina, si sente commuovere e trasportare in un mondo arcano e di godimenti ineffabili: nè della impossibilità di dare con tali principii la ragione di quelle bellezze, di que' capolavori, in cui prevalga l'elemento opposto.

E così, secondo il Reumont, l'arte del nostro poeta dev'essere dunque un'arte mezzana, di sopra a cui ce n' è una più perfetta. E va benissimo: ma vorrei sapere come poi farebbe quel critico a sostenere co'

(1) « Er zieht uns an und interessirt und rührt uns, aber wir fühlen dass es in der Poesie eine andere Sfäre giebt, höhere, freiere, sonnigere Raüme. » — Op. cit., vol. II, pag. 371.

suoi criteri che lo stesso non possa dirsi del maggior capolavoro della poesia tedesca. Vorrei provato, sempre co'suoi criteri, s' intende, come Faust e Margherita non gli facciano una impressione anche più penosa che non abbiano dovuto fargliela Consalvo ed Elvira ; e come quando egli legge il Goethe, quella tale regione più pura non la veda molto più in su che non soglia vederla quando legge il Leopardi. Ma tant' è: se il critico fosse stato veramente capace di quel godimento estetico onde anime diverse dalla sua sono prese alla lettura del nostro poeta, egli si sarebbe ricreato a quel sole che gli raggiava sul capo , senza dire che più in su ci stesse qualcosa di più splendido e di più lieto. Che se questa regione superiore la vedeva davvero, e ne volea persuadere noi, egli avrebbe dovuto servirsi di argomenti da critico e non da teologo : avrebbe, cioè, dovuto mostrarci che quella sfera superiore ci era, perchè ci erano poeti maggiori del Leopardi, e non già perchè nel cuore di costui signoreggiasse la materia : che ci era, perchè altre fantasie più potenti aveano creato quell' Eden più bello dove perciò più godiamo, e non già perchè , come pare potersi dedurre dalle sue parole, in quello del nostro ci fosse un' Armida che lo rendesse men vago e men puro. Avrebbe dovuto trovarne la ragione nella virtù personale del poeta , nel grado della sua forza creatrice, e non nella natura de' suoi concetti; nell'artefice e non nella materia.

Questi punti di vista dicono tutto. Anche se invece di lavori brevi, come sono quelli di quasi tutti i critici fin qui nominati, essi ne avessero scritti di lunghissimi, sarebbe inutile discorrerne oltre. Conosciuti i criteri, si conosce il resto. Aggiungerò solo che a que' critici, come si saranno già accorti i lettori, manca spesso l'esattezza della biografia e della bibliografia, che formano la parte elementare di studi siffatti. Ma dopo quelli ce n'è qualche altro più recente e di cui vo' dire pure qualche cosa.

Gli ultimi Tedeschi, che hanno per incidenza o di proposito parlato del nostro autore, ne guardano la filosofia e l'arte da un punto di vista più elevato. Così lo Schopenhauer, cercando da per tutto testimonianze alla sua teoria della nullità della vita, e raccoltene da scrittori di tutti i tempi e paesi, conchiude che nessuno trattò quell'argomento con tanta profondità di concetti e varietà di forme, come il Leopardi, che diletta sempre e non tedia giammai (1). Elogio eccessivo, perchè non si può negare che in costui non manchino le ripetizioni e la monotonia. Certo poi il Leopardi è considerato in un modo degno di lui e messo nel posto che gli compete tra i grandi rappresentanti del dolore universale; e non è più dimezzato con que' gretti criteri che non vanno di là dalle condizioni private dell'individuo. Ma la vera grandezza di lui non consiste già nella profon-

(1) Op. cit., c. 46.

dità de' suoi concetti, sì nell'arte onde sono trasformati; è sommo non il filosofo, ma il poeta. E come tale, lo Schopenhauer non lo guardò; non era suo còmpito, e forse non l'avrebbe saputo.

Come poeta è considerato in un breve, ma ben fatto studio dell' *Allgemeine Zeitung* intorno al dolore universale; ma il critico, che fa una storia sì bella di quel genere di poesia e vede sì acuto ne'capolavori che ce ne sono in Germania e in Inghilterra, crede appena di poter nominare il De Musset e il Leopardi tra i poeti delle nazioni latine, dove, secondo lui, non può crescere la grande poesia del dolore, pianta che attecchisce soltanto in terra germanica. Pare i Latini non siano buoni nemmeno a lamentarsi del destino umano e travagliarsi intorno a'problemi della esistenza! Ma io non posso fermarmi a questo come ad altri scritti, che non fanno che toccare brevemente del nostro poeta, senza dirne nulla di nuovo.

Il Brandes, il più recente che io sappia de' Tedeschi che hanno studiato il Leopardi, è insieme colui che ne mostra il più giusto concetto. Pare accetti quello altissimo che, come filosofo, ne avea lo Schopenhauer, e insieme lo creda non men grande poeta. Ma nel critico non manca quel peccato originale di cui il Reumont fu in Germania come l'Adamo: si gitta, cioè, anch'egli su quel frutto saporoso dell'*Epistolario*, e non se ne sente mai sazio. È vero però che, pagato questo tributo alla tradizione tedesca della critica leopardiana, egli poi sorge a concetti

più elevati, e ritiene il dolore del nostro poeta come una delle più grandi manifestazioni di quella sconsolata contemplazione della vita, che ha la sua ragione nella storia dello spirito moderno. Ed è anche vero ch'egli mostra di aver molto studiato il Leopardi e gli altri Italiani che ne hanno scritto o ci hanno attinenze. Ma qui finisce tutto il merito del Brandes. Forse nessuno si è accostato con tanto amore e quasi reverenza al nostro scrittore come fa costui. Parmi però che alle sue nobili intenzioni non sia eguale il valore: la critica, annunciata con la più elevata intonazione, cade qualche volta fino alle più basse note della rettorica. Alta è l'idea che ha del suo tema, ma il suo vedere è corto. È colui che sa di avere un gioiello preziosissimo in mano, e vorrebbe farlo ammirare anche a tutto il mondo; ma non è l'orefice (quello che deve essere il critico) che ne sappia il perchè e possa persuaderne gli altri. Posto quel contenuto per cui il nostro Giacomo va annoverato tra i grandi poeti del dolore, il Brandes si volge immediatamente alla parte tecnica delle canzoni: al metro, alla rima, al verso e cose simili. come se tra quel contenuto e questi elementi estrinseci non ci fosse niente altro di più importante. E così non dice nulla del vero valore poetico, della forma organica, in che consiste la creazione della fantasia, il pregio sovrano dell'arte. E nulla naturalmente che determini il posto del poeta nell'arte italiana e nella universale. Ma anche quanto al con-

tenuto, egli non sa dipartire la figura del poeta dalle altre con cui la mette insieme: la fa della schiera del Byron, del Platen, del Lenau, del Puschkin.... e questo è tutto. Ma dell'abisso ch'è tra lui e gli altri, ma de' caratteri particolari del suo dolore e della ragione onde lo estrinsecò in una forma tutta sua; di questo e di quanto altro potea dirsi di elevato nell' argomento, non c' è in quella critica nè pur l' ombra. Pure, se nulla di questo, ci è almeno il gusto della poesia? Fo uno sforzo a dirlo; ma mi pare che nemmeno. Quella bellezza poetica, di cui non dà la ragione, non mi pare che sia dal critico molto sentita. Non ho visto pur una di quelle fini osservazioni, che rivelano un sentire dilicato e profondo. La poesia gli suscita meno diletto e commozione, che reminiscenze letterarie e storiche; gli opera principalmente sulla memoria. E bastino ad esempio le curiosissime allusioni ch' egli trova ne' versi del nostro poeta. Così a quel punto dove, parlandosi dell' Alfieri, è detto:

a cui dal polo
Maschia virtù, non già da questa mia
Stanca ed arida terra,
Venne nel petto;

il Brandes esclama: quel polo vuol dire l' Inghilterra; sissignore, l' Inghilterra, perchè colà l' Alfieri dimorò e studiò molto tempo; ed eccovi prodotto a prova un passo dell' Alfieri.

E a questi altri versi:

> D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
> Per lo toscano suol cercando gìa
> L'ospite desïoso, ecc.,

il critico dice: evidentemente il poeta pensò al Byron; e cita altri due passi del Byron. E ci voleva proprio che il sommo Inglese avesse alluso alla ingratitudine di Firenze, da cui lontane erano state sempre le ossa di Dante, perchè poi ad un Italiano, ad un Leopardi, nell'occasione che finalmente si elevava colà un monumento al gran poeta, venisse in mente quel pensiero! E tutto questo perchè il Leopardi « oltre che sugli antichi, si era formato sulla poesia de' popoli settentrionali, specialmente degl' Inglesi, di cui parla tanto spesso con meraviglia ». Ma quando, in qual luogo delle sue opere egli ha mai, non che parlato con grande ammirazione, ma fatto il minimo cenno della poesia inglese? Questi soli esempi bastano a mostrare come potesse comprendere il poeta italiano, così classico nella forma, chi lo facea discepolo ai poeti moderni del Nord.

Ma forse uno stretto esame non si addice alla critica del Brandes. Egli ha voluto darci tradotti i canti del nostro poeta, e il discorso che vi premette non è che un lavoro accessorio, destinato a illustrare la traduzione, ch'è il principale. E davvero a far gustare il Leopardi ad una nazione straniera, qual

pare sia per la Germania lo scopo del Brandes, che di meglio che una traduzione? A tale effetto una buona traduzione vale cento critiche. Or nel Brandes l'interprete vale più del critico? Vale più degli altri traduttori tedeschi dello stesso poeta? E quali sono gli altri traduttori?

La Germania ha molte belle traduzioni dalle lingue antiche e dalle moderne. Da quelle dello Schlegel a quelle del Freiligrath e di altri viventi, se n'è formata colà tale ricchezza, che la simile non credo sia in nessun'altra colta nazione, nemmeno nella francese, di cui è proverbiale il tradurre. Bella gloria anche questa per la Germania, che in tanta ricchezza di prodotti propri non lascia mai di assimilarsi gli altrui. Ma forse fra le sue traduzioni, quelle dall'italiano sono le meno riuscite. Non mi si opponga qualche breve poesia ben tradotta; so pur io che qualche buon saggio ci si trova, e i traduttori sono talvolta uomini rispettabili, e basti per tutti il Goethe. Ma io intendo di poemi interi, di grandi corpi di poesia, di tutto un poeta interpretato a modo dalla lingua nostra; e di lavori siffatti io non ne so che mi paiano proprio eccellenti. E spiegherei questo con l'indole diversa delle due lingue e delle due poesie, se non ci fossero colà traduzioni egregie da lingue, tra le quali e la tedesca non è minor differenza che tra la tedesca e l'italiana. Ma lasciando questa quistione, e venendo al fatto nostro, dirò che delle traduzioni in tedesco del nostro poe-

ta la più parte sono traduzioni parziali, di pochi canti; saggi, insomma, che non bastano a farlo conoscere fuori. Tali sono quelle del Bothe, ch'è rimaso dopo parecchi anni il migliore o il meno cattivo di quanti ne sono venuti poi, del Meyer, dell'Henschel, dell'Ebeling, più o meno mediocri, dello Schulz (che tradusse in prosa e figuratevi senz' altro che cosa sia divenuto il poeta in quella prosa!) e di Paolo Heise: del quale ultimo, che non mi è riuscito ancor di leggere, è lecito impromettersi qualcosa di buono, chi ponga mente alla sua versione del *Cinque Maggio*, migliore incomparabilmente delle altre otto fattesene in Germania, compresa quella dello stesso Goethe. So le traduzioni del Leopardi, che si possano chiamar complete, sono quella del Kannegiesser, a cui mancano pochi canti, e le due recenti dell'Hamerling e del Brandes.

De' due primi dirò solo, che nonostante parecchi luoghi ben interpretati, le loro versioni restano sotto del mediocre. Del pregio massimo del tradurre, ch'è di rendere in tutti i suoi lineamenti la fisonomia dell'originale, non è nemmeno a parlarne. Se ne indovinano il significato, è il più che possano fare. E non poteva essere altrimenti, se mancava loro la giusta conoscenza dell' italiano. È incredibile in che sorta di errori siano caduti. Il Brandes ne appuntò loro di enormi, ed io potrei accrescere smisuratamente il numero ch'ei ne notò. Ma me ne rimango e mi sto contento alle sue osservazioni, perchè in

lui tedesco il biasimo parrà più sincero che non in me, che, senza essere stato veramente, avrò dovuto parere severo verso tanti, anzi verso tutti i Tedeschi che hanno scritto di questo argomento (1).

Del resto, conosciuto un po' il Brandes stesso, ch'è l'ultimo di tempo e che ha potuto trar profitto da' lavori antecedenti, si vedrà che sarebbe inutile il sapere più particolarmente anche degli altri. Ora a me pare che il suo lavoro non sia guari migliore de'precedenti. Il traduttore possedeva tanto d'italiano da potere accorgersi in parte degli errori altrui, ma non tanto quanto gliene occorreva per non commetterne di simili egli stesso. Inutile sarebbe il mostrare come dalla sua traduzione sia svanito il poeta e ci sia rimasto solo lui, il traduttore. Queste e simili osservazioni vanno fatte in quelle traduzioni

---

(1) Pure eccone pochi esempi: « Padre, se non ti sdegni, Mutato sei da quel che fosti in terra. » Hamerling piglia il primo verso per un complimento: « Wenn es ist erlaubt zu sagen » — « Al ciel ne caglia. » Kannegiesser intende: « Misstrau' dem Himmel » — « La viva Fiamma n' *increbbe* »: questo verbo è inteso per *crebbe* e figuratevi che senso se ne cava (K). — « Quando tu dotta Allettatrice, fervidi, sonanti Baci scoccavi nelle curve labbra De'tuoi bambini ». Il nome *allettatrice* è tradotto come derivato dal verbo *allattare* (H). — « Dalle foci del Tago all'Ellesponto »: *Foci* significa *sorgenti* (H). — In que' versi: « e il sol che nasce I suoi tremuli rai tra le cadenti Stille saetta »: *stille* significa *stelle*, e che bellezza di concetto ne vien fuori ! « Und ihren Zitterstrahl die Sonne wirft Die junge, unter flieh'nde Sternenschaaren ! » (H). — Gli *ululati spechi* vuol dire spechi dove geme la civetta, perchè questa si chiama in tedesco *Eule*, da ciò *ululato* (H) ».—« I vani studi di cocchi e di cavalli »: *cocchi* è tradotto per *galli* (K); cioè preso per il francese *coq* !

dove il concetto, se non così effigiato e vivo come nel testo, ci è almeno nella sua materiale integrità. Ma la traduzione del Brandes forse non è nemmeno di queste, perchè non ci è sempre nemmeno la nuda intelligenza dell' originale. E il dare qualche prova di questo enorme difetto, vale il darla anche di quanto altro ho affermato; non potendo esser ottimo ciò che non è pur buono. Egli fu severo con gli altri che lo precedettero, perchè moveva dalla giusta massima che gli errori del traduttore derivanti da falsa o incompiuta intelligenza del testo sono imperdonabili (1). E io lo prendo in parola: ma mi limiterò a poche osservazioni.

Egli non capisce sempre le locuzioni particolari della nostra lingua; così nel luogo:

> Attendi, attendi,
> Magnanimo campion (s'alla veloce
> Piena degli anni il tuo valor contrasti
> La spoglia di tuo nome) attendi e il core ecc.;

non intendendo il valore di quel *se*, cambia il senso di tutto il passo, se pure gliene lascia uno qualunque, traducendo :

---

(1) « Als obersten Grundsatz für eine jede Uebersetzung aus einer fremden Sprache sehe ich das Erforderniss einer richtigen Wiedergabe des Sinnes an. Missverständnisse und Fehler in dieser Hinsicht sind rücksichtslos zu tadeln »—Op. cit. pag. 289.

Wenn Du denkst dem Grabe
Zu trotzen und durch ewgen Ruhm dem Grimme
Des Zeitstroms zu entreissen seine Beute,
So musst Du dich den höchsten Zielen weihen!

Eppure si poteva aiutare col *si* precativo o deprecativo del latino. Ad ogni modo, che ci siano inciampati tutti i Tedeschi, me ne meraviglio molto meno che non dell'interprete francese, che, se non tradurre bene, avrebbe dovuto intendere almeno meglio che non quelli la nostra lingua (1).

E in questi altri:

A desïar colei
Che d'ogni affanno il tragge, ha poco andare
L'egro mortal, ecc.

Giammai d'allor che in pria
Questa vita che sia per prova intesi, ecc.;

non avendo compreso i modi: *ha poco andare* e *d'allor che in pria*, il traduttore sciupa interamente il senso de' due luoghi. E non pure i modi un po' lontani da'consueti, i costrutti irregolari, ma talvolta lo imbrogliano anche i più piani e di cui una traduzione interlineare renderebbe esattamente il concetto. Chi crederebbe ch' egli erra in quel punto:

Ignaro del mio fato, e quante volte
Questa mia vita dolorosa e nuda
Volentier con la morte avrei cangiato?

Egli intende: non conoscevo il mio fato, *altrimen-*

(1) *Valery Vernier*, Leopardi traduit de l'italien. Paris 1867, pag. 30.

ti, ecc. Non di rado le stesse nozioni più elementari della grammatica italiana gli fanno difetto. La canzone per le nozze della Paolina finisce :

Così l'eterna Roma
In duri ozi sepolta
Femmineo fato avviva un'altra volta.

Or vedete meravigliosa potenza di un solecismo, onde il traduttore fa balzare il poeta dall' antichità all' avvenire ! Il Brandes , come l' Hamerling , fa di quell' *avviva* un congiuntivo e traduce : possano le donne scuotere di nuovo Roma e svegliarla dal suo pigro sonno ! Non si può dire quali rovine possano farsi nell' originale per poche ed anche per una sola parola non compresa; può guastarsene tutto un carattere, tutta una concezione poetica. Vedete come è tradotta la terza strofa del *Bruto minore*:

Auf uns, des Todes schwachen Sklaven, lastet
Das Schicksal unabwendbar
Und eisern die Nothwendigkeit; und können
Wir ihre Wuth nicht heben, bleibt ein Trost uns,
Der Trost: « nothwend'ge Uebel ! » Ist zu nennen
Ein Leiden wen'ger hart, das nicht zu heilen?
Empfindet keine Sehmerzen,
Wer ohne Hoffnung ? Mit dir, schmählich Schicksal,
Kämpft stets auf Tod und Leben
Der Tapfre,... ec.

Qui ci è rappresentato un Bruto , il quale si confonde da sè medesimo con quegli abbietti plebei che si consolano nel dolore con la necessità stessa del

dolore: dove il Bruto del Leopardi contrappone sè, ribelle alla necessità e al destino, a quel volgo che loro s'inchina; e in questo contrasto ei sente la sua grandezza, il suo eroismo. Ed è pur quel Bruto tedesco un personaggio ben comico, che ne'primi quattro versi si fa volgo, e ritorna Bruto ne' seguenti.

Ed anche è sciupato quel Consalvo, ch'è una delle cose più perfette della nostra poesia. Chi di noi non ne sa a memoria almeno il principio?

Presso alla fin di sua dimora in terra...

Ma, oimè, che ne ha fatto il traduttore! Come l'ha interpretato!

Consalvo fühlte nah sein Lebensende
Ein sonst gefürchtet, jetzt willkommnes Ziel.

Ed eccovi un Consalvo che avea temuto per lo innanzi la morte; mentre quel Consalvo, in cui l'infelice poeta adombrò forse il suo sogno supremo di morir giovane e in un amplesso di amore, avea, tutto al contrario, maledetto sempre il destino che gli avea dato il vivere, ed allora soltanto che sentiva vicino il morire, cessava di maledirlo.

E oltre questa specie di falli, il Brandes ne ha proprio voluto commettere qualche altro col pigliarsi la cura di correggere nel testo errori tipografici, di cui noi fin qui non ci eravamo accorti. Uno enorme

ne ha visto in que' versi :

All' apparir del vero
Tu, misera, cadevi, e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.

Quel *vero* , egli dice , deve correggersi in *verno*; e così lo traduce, facendo che quella povera speranza, a cui il poeta volgeva il suo dire, cadesse spenta dal vento e dalla neve ! (1)

---

(1) Rileggendo ora questo scritto, dopo tre anni da che fu stampato la prima volta, mi persuado che il Brandes voleva sostituire *verno* a *vero*, perchè credea che il poeta anche nell'ultima strofa seguitasse a parlare a Silvia. La quale interpretazione non credetti allora possibile, e non la crederei tale nemmeno adesso, se pur dianzi non l' avessi trovata fatta dal Settembrini nel terzo volume della sua Storia della letteratura italiana. Non posso dunque meravigliarmi che uno straniero non abbia capito il testo, quando non l'ha capito nemmeno il nostro critico illustre. Eppure quel testo a me pare chiarissimo. Il poeta, detto come Silvia morisse, soggiunge, nell'ultima strofa :

Anche peria fra poco
La speranza mia dolce; agli anni miei
Anche negaro i fati
La giovinezza. Ahi come,
Come mancata sei,
Cara compagna dell'età mia nova,
Mia lacrimata speme, ecc.

Or è evidente che in questi e negli altri pochi versi che seguono, egli parla alla speranza, la quale è appunto quella che, poco dopo la morte

E basti del Brandes e di ogni altro traduttore e di ogni altro critico tedesco. Non so se ci sia tra noi chi voglia rimproverarli severamente de'loro errori: io certo non vorrò esser quello. Me lo impedirebbe il vedere con quanta serietà di proposito e con quanto amore essi si sono posti allo studio delle cose nostre, e come in ogni pagina essi fanno onore al nome italiano. E me lo impedisce anche più un' altra cosa. Facendo questa escursione per la Germania, non ho cessato pur un momento di pensare all'Italia. Quando stavo innanzi a que'primi Tedeschi, che del nostro Italiano non conobbero o non compresero che la sola erudizione, e al De Sinner che ne lasciò, contro la promessa, inediti i documenti, io pensavo: ma gl'Italiani non se n'erano nemmeno accorti di quella straordinaria dottrina; e senza que' dotti stranieri, se ne sarebbero accorti Dio sa quando. E la grandezza del Leopardi, come poeta e come prosatore, forse che la dovevano comprendere pe' primi quegli stranieri, se gl' Italiani allora e per un pezzo dopo non la compresero; se l'Accademia della Crusca dava

---

di Silvia, cadeva *all'apparire del vero*: cosa che non potrebbe intendersi della stessa Silvia, creatura reale e di cui abbiamo sentito come perisse « Da chiuso morbo combattuta e vinta. » In questo piccolo capolavoro del Leopardi è chiaro che ci sono come due elegie, due storie successive (*Anche* peria *fra poco*), congiunte mirabilmente fra loro nell'animo del poeta, che, rimembrandole, sente l'incomparabile dolore di trovarsi superstite a tutto ciò che, dentro e fuori di lui, gli facea bella la vita.

il premio del migliore scrivere non a lui, ma al Botta? E quando venni a'Tedeschi più recenti, che mi parvero ne interpretassero poco felicemente la vita, la filosofia e l'arte, io mi domandavo: ma ci è in Italia qualche cosa che sia come la storia di quel dolore, come la interpretazione di quella poesia immortale? Che cosa ci si è fatto prima delle belle, ma poche e inadeguate pagine, che il Gioberti ne ha scritto sparsamente nelle sue opere, e dopo alcuni saggi del De Sanctis, eccellenti ma limitati a poche parti dell' argomento? E da un pezzo che gli studi filologici vanno risorgendo in Italia, qual impresa sarebbe stata più utile che far conoscere questa parte del Leopardi, della quale si è tanto predicato fra noi, senza che ci sia stato mai uno che ce ne abbia dato una chiara notizia? Chi di noi ha pensato quanto bella fatica sarebbe quella di paragonare la filologia di lui con la filologia straniera contemporanea e con la nostra antica? Che cosa abbiamo noi dunque che sia adeguato alla grandezza del tema?

Dopo questo esame di coscienza cessa o scema in noi la voglia di esser severi cogli stranieri; e anche forse ci parrà che della condizione non prospera de' loro studi intorno al nostro grande scrittore, noi pure abbiamo un po' di colpa; perchè, se ci avessimo avuto di buoni lavori noi stessi, se ne sarebbe agevolato ad essi il difficile argomento e ne sarebbero stati allettati a studiarlo i loro ingegni migliori. E bene che si corregga quella non giusta opinio-

ne che molti nostri ne hanno, e questo tentai conseguire men con le mie povere osservazioni che con l' accennare le fonti, a cui ognuno può ricorrere; ma, conosciuto il vero, la più diritta e più utile conseguenza a trarne è non già il biasimo altrui, ma il pensare un po' più a provvedere al difetto nostro.

UN NUOVO LIBRO FRANCESE

INTORNO AL LEOPARDI

UN NUOVO LIBRO FRANCESE

INTORNO AL LEOPARDI (1)

« La critica dommatica se ne va. Noi non siamo più al tempo che, determinate rigorosamente le regole di ogni genere letterario, si misuravano con questa scala graduata le opere di un autore, facendogli egualmente colpa di non raggiungere o di oltrepassare il limite prefisso.... » Così comincia il Bouché-Leclercq il suo libro, e così segue per un pezzo a parlare de' canoni arbitrari della vecchia critica; ed io, meravigliato, pensavo intanto: ma chi non sa oramai che quel codice è stato abrogato per sempre? O che ci sono ancor molti che gli ubbidiscano? E dove mai sarebber costoro? Non certo in Germania, dove non si è più abbandonato quello studio degli elementi intimi dell' arte, che fin dal tempo del Tick e degli Schlegel, anzi fin da quello del Lessing formò la base della critica nuova. Non in Inghilterra, dove è già un pezzo che il Macaulay compiva la sua magnifica rivoluzione contro tutti i *mala prohibita* de' vecchi maestri, e mostrava come la critica intesa

(1) *Giacomo Leopardi. Sa vie et ses œuvres par A. Bouché-Leclercq de la faculté des lettres de Montpellier.* Paris 1874.

a suo modo potesse rifar vivi, mobili e parlanti i grandi caratteri della letteratura e della storia, i quali essa tolga a studiare; e dove oggi sono parecchi giovani critici, fra cui forse sommo Matteo Arnold, che insieme allo squisito senso dell'arte, hanno l'intelligenza della vita moderna e de'suoi grandi problemi politici e religiosi. E nemmeno in Francia (continuavo a dire fra me) si trova più quella critica stantìa, perchè anche colà essa sparve fin da quando il Sainte-Beuve cominciò a metter fuori quella sua fine analisi psicologica, mercè della quale egli indovinava i movimenti più segreti e il trasformarsi di un' anima poetica. Anzi mi pare che qualche criterio del Bouché-Leclercq, come p. e. questo, che i critici presenti sono più teneri d'istruire cause che di pronunciare sentenze, siagli stato suggerito da un criterio, anche più modesto, ma espresso quasi con le stesse parole, che mi ricordo di aver letto in uno de' primi lavori dello stesso Sainte-Beuve (1). E nemmeno in Italia ci è più... ma « piano », gridai qui a me stesso; perchè a que-

(1) Nous ne chercherons pas non plus à instruire un procès régulier et à prononcer des conclusions définitives. Ce sera assez pour nous de causer librement de Boileau avec nos lecteurs, de l' étudier dans son intimité, de l'envisager en détail selon notre point de vue et les idées de notre siècle, passant tour-à-tour de l'homme à l'auteur, du bourgeois d'Auteuil au poëte de Louis le Grand, n'éludant pas à la rencontre les graves questions d'art et de style, les éclaircissant peut-être quelquefois sans prétendre jamais les résoudre. *Portraits littéraires — Boileau.*

sto punto del mio muto soliloquio, mi trovai giunto a quel luogo della prefazione, dov' era la risposta alle domande che m'ero venuto facendo.« Il rinnovamento della critica, di cui parlo (ivi dice l'A.) non si è fatto dovunque allo stesso grado. Di là dall'Alpi il metodo classico dura ancora. Colà si discute tuttavia intorno ai generi consacrati e al loro valore assoluto. Le quistioni di lingua, di stile e di prosodia soverchiano tutte le altre! » Adesso sì che capisco benissimo, io conchiusi; e l'autore non ha tutto il torto se combatte un vecchiume di critica, ch'ei crede ancor giovane e fiorente in una delle più colte nazioni di Europa, in quella appunto ch'è patria al poeta, ch'egli prende a studiare, affidandosi di comprenderlo meglio che non abbiano fatto finora gli stessi connazionali di lui. Ma è lecito ad uno scrittore, già chiaro per altre opere di letteratura e di storia, ignorare le condizioni in cui trovasi la critica di una nazione così vicina e legata da'più stretti vincoli alla sua? Gli è lecito, parlando di critica italiana, ignorare niente meno che Francesco De Sanctis? Se ne meraviglino o no i miei concittadini, io non so fare di questo un *casus belli* al dotto Francese. La critica italiana è stata l'ultima a risorgere, e, trenta o quarant'anni dietro, non erano pochi, nè poco stimati fra noi, coloro che la intendevano al modo ch'egli la descrive. Senza che, negli ultimi anni, sono succeduti in Italia avveni-

menti così grandi, che nelle nazioni vicine si è badato più a quelli che alle nostre lettere e in generale al progresso de'nostri studi. E a me, leggendo libri stranieri, accade spesso di trovarci comprese più le cose letterarie nostre de'primi quattro, che quelle de' tre seguenti decenni di questo secolo, e noti più alcuni nostri uomini mediocri, morti quasi anche di nome per la presente generazione, che non alcuni altri eminenti che vennero poi. E quanto al Bouché-Leclercq, che monta alla fin fine che egli ignori il miglior periodo della nostra critica, se ci regalerà un buono studio intorno alla nostra migliore poesia; chè questo importa uno studio ben fatto sopra il Leopardi? E poi, il critico francese si mostra così pieno di affetto per il Leopardi e per l'Italia, ch' io, raffigurandomelo a me presente, sentivo una gran voglia di dirgli: « ah! voi dunque amate fortemente il mio poeta? E allora io vi prego con le parole di un vostro poeta anche grande:

. . . formons une sainte alliance,
Et donnons-nous la main.

Vediamo un po' come avete compreso il Leopardi; un dì o l' altro potreste vedere come l' abbia studiato io. A me piace la critica severa insieme e cortese: chi non iscrive che per amore al proprio subbietto, non potrebbe usarne una diversa. »

Ebbene, che io dimentichi il programma del criti-

co francese, e vi dirò ch'egli ci ha dato il lavoro più ampio che siasi scritto in Italia e fuori intorno al nostro poeta. Già in Francia l'argomento non era nuovo. Gl'Italiani non ignorano la fatica che ci fece il Sainte-Beuve, il quale, consultando i manoscritti leopardiani posseduti dal De Sinner, potè avere innanzi tanti materiali quanti non ne ebbe poi nessuno altro studioso dello stesso soggetto; e così dare alla Francia ed anche a noi, che nemmeno l'avevamo ancora, una piena notizia intorno alla vita e alle opere del Poeta, di cui comprese molto bene alcuni lati, e, poeta egli stesso, tradusse felicemente qualche canto. Nondimeno il lavoro nel suo intero non avea il pregio di tante altre monografie dello stesso autore intorno a poeti francesi, da lui meglio potuti comprendere, e restava come uno studio preparatorio a lavori futuri. Ma nessun Francese di valore ci ritornò sopra, che io sappia, per sedici anni; e solo nel 1861, il De Mazade (1), volendo mandare un sa-

(1) *Les souffrances d'un penseur italien.* È un articolo della *Revue des deux mondes* del 1 aprile 1861. Nel toccare della bibliografia francese intorno al Leopardi, non ho tenuto conto de'lavori poco più o poco meno che mediocri. Tale mi pare quello del Valery-Vernier (*Leopardi traduit de l'italien, Paris, Librairie centrale* 1867). La breve notizia, che precede la traduzione, è scritta con molto amore, ma con inadeguata conoscenza della vita e delle opinioni del poeta, ed è sparsa qua e là di parecchie sentenze un po' strane. Così c'è, tra l'altro, che il Leopardi rifiutò una cattedra a Berlino, «perchè un poeta non insegna o insegna male» (p. V); e che nell'ultimo periodo di sua vita, il dolore gli veniva dal vedere la sua patria tutta intenta alle cavatine del Rossini, e dal timore

luto alla nostra nazione, che allora risorgeva, si ricordò del Leopardi e ne descrisse mirabilmente il dolore, considerandolo come un simbolo di quello durato dall'Italia stessa: l'infelice poeta non era più, ma la sua patria si rifaceva libera, ed i suoi canti immortali non erano entrati per poco ad alimentarne le segrete speranze e la fede nell' avvenire. Le parole dell'illustre Francese sono sì calde e amorose, che a leggerle ci commuovono anche oggi, che la concitazione di quel grande avvenimento s' è dileguata, e ci rimangono i gravi doveri ch' esso ci ha fatto. Or il Bouché-Leclercq fa col suo volume un lavoro compiuto: colorisce le linee del Sainte-Beuve, tirandone anche delle nuove, e guarda da tutti i lati quella figura che il De Mazade avea guardato da un solo. Narra periodo per periodo la vita dello scrittore, ne espone i lavori di ogni natura, a misura che si succedono; e così facendo, passa e ripassa continuamente dall'uomo allo scrittore, dalla poesia alla prosa, dall' analisi minuta all'aneddoto. E il nostro pensiero corre per queste pagine con

---

che gl'Italiani potessero intendere il progresso, di cui tanto si parlava allora, come aumento di benessere materiale e servitù del pensiero ai godimenti fisici (p. XIV). E quanto alla traduzione, io non so se essa possa piacere almeno in Francia, dove i più colti intendono certo e preferiscono il testo italiano, e dove, ad ogni modo, molti e molti avranno creduto di non potersi trovare nulla di buono in una versione in prosa di liriche altissime.

quel diletto onde passeggiamo per un bel giardino; dove da' viali alle cascate, dalle aiuole ai boschetti, le nostre gambe si muovono sempre, e non vogliono saperne niente di fermarsi fin che non l'abbiano tutto percorso. Quanti de'nostri potrebbero invidiare quell' arte allo Scrittore francese! Ed oltre quell' arte, è molto attenta e delicata l'analisi psicologica, ch' egli con buon metodo fa precedere a quella di ogni produzione poetica, e per la quale scopre talvolta qualche cosa non vista da chi lo avea preceduto. Così, si accorge che lo scetticismo del Leopardi giovinetto si trova già in germe nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi;* e non gli fa inganno, come ne ha fatto ad altri, quella professione di fede con cui si chiude quel lavoro, nè le grandi lodi alla religione che sparsamente vi si leggono. La filosofia è la parte che più tira a sè l'attenzione del Critico, che se ne mostra buon intenditore, e che assai bene distingue ciò che di nuovo o di vecchio, di ragionato o di dommatico, d'individuale o di universale è nelle idee del Leopardi; e come sia fattizia quella trilogia di «gran poeta, gran filosofo e gran filologo», che in costui vollero vedere i troppo zelanti amici. Benchè la sua maggior competenza egli la mostri in questa parte, non gli manca talvolta il fiuto anche nelle cose dell' arte; così, riconoscendo come alcune invenzioni satiriche del poeta siano piuttosto felici, si avvede che questi,

nondimeno, non sa far ridere, e che, anche quando scherza, la sua voce è piena di pianto. Così ancora egli osserva, che ciò che manca allo stile, del resto perfetto, del Leopardi, o almeno ciò che un Francese vi desidererebbe, gli è un poco più di vivacità e di calore. E io credo che, anche senza esser Francese, si possa nutrire quel desiderio, e che ogni spassionato Italiano riconosca che alla prosa leopardiana fanno in qualche modo difetto i suddetti pregi, che pur si trovano in grado eminente in quella del Manzoni. E per queste ed altre osservazioni, il Francese giudica spesso più drittamente che non quel doppio ordine d'Italiani, de' quali, gli uni trovarono che il Recanatese era un prodigio in tutto, nel serio come nel comico, nella poesia, come nella prosa, e superiore nell'arte della parola in generale a qualsia altro scrittore del mondo: tali sono, per l'una o per l'altra sentenza, il Giordani, il Pellegrini, il Ranieri e non so chi più; gli altri (quasi tutti i meno recenti storici della nostra letteratura) lo considerano come poeta del secondo ordine, o l'annoverano ad ogni modo tra quelli di cui basti accennare e passare. Vedete dunque che ciò che ha fatto il Bouché-Leclercq non è poca cosa per un Francese; e perciò, chi consideri anche come il più de' critici tedeschi abbia compreso molto mediocremente la poesia leopardiana, egli va annoverato tra' pochi stranieri che hanno meglio trattato questo argomen-

to. L' avevo detto da principio, che, chi non ponesse mente al programma che lo precede, codesto era un libro pregevole, e ora aggiungo che può servire molto bene in Francia a far conoscere e ammirare il nostro grande poeta...

— Ma, sento gridarmisi da più parti, ma è lecito a voi critico prescindere dalle intenzioni, con cui un libro è stato scritto? O non è piuttosto la vostra una malintesa generosità, che potrebbe parere una offesa all' autore? Adempite i vostri doveri, di cui è primo quello di considerare un' opera, appunto come piace al suo autore che sia considerata.—

— Ahimè! riconosco che quelli che così parlano, hanno ragione; ma io, se ho a dir proprio tutto quello che penso, quando nelle prefazioni di libri trovo promesse di « alta critica », mi sento come sgomentato dall' andare innanzi, e anzi vorrei battere in ritirata, lasciando ad altri l' impresa di riscontrare i fatti con quelle promesse. Gli è che in quella benedetta alta critica, la lunga promessa con l' attender corto è un fatto quasi inevitabile per la più parte di coloro che furono sì imprudenti, da cacciarvisi dentro, facendo sperare di grandi cose. E il mio sgomento somiglia un po' quella non so se io possa dir paura che mi piglia, quando sento parlare di libertà assoluta e di morale indipendente: cose bellissime, cose magnifiche, ma!.... I cittadini delle patrie più libere, oh quanta maggior virtù debbono

possedere, quanti più difficili doveri hanno a compiere, che non i cittadini di quelle patrie, dove la partecipazione degli individui al governo dello stato è più limitata. E quanti sono pochi coloro che possano seguire la virtù, non costretti da sanzioni religiose e senza l'idea di premi e pene avvenire; coloro, cioè, che hanno per unico legislatore e giudice la propria coscienza! Or la libertà assoluta è pericolosa pe' popoli immaturi; la morale indipendente è pericolosa per il più degli uomini, almeno quali sono oggi; per il più de' critici poi è pericolosa la tanto predicata « alta critica ». Vi parrà un po' tirata con gli argani, ma, se seguite a leggermi, vedrete che, almeno in fondo, ho ragione. La critica che ha regole rettoriche fisse, e toglie a modelli assoluti e invariabili gli esempi degli autori riputati classici, è come un'arma, un meccanismo, che può essere adoperato anche da'pigmei; ed anzi è stata talvolta così formidabile nelle loro mani, che ne sono rimasi atterrati anche i giganti; atterrati, dico, nel concetto del volgo letterario, che forma sempre la maggioranza nella celebre Repubblica. Anche quell' altra critica, certo più elevata, ma non meno formale ed estrinseca, che giudica le opere di arte secondo i dettami della scienza o della religione o della politica, anch' essa può essere potente in mano ad uomini d' ingegno e di dottrina, i quali non di rado, con queste due qualità, dissimu-

lano agli altri e a sè medesimi la loro incapacità di ben giudicare nelle cose di arte. Ma la critica alta, la critica indipendente da quelle discipline, quante facoltà richiede a essere esercitata! Essa tira tutto da sè; e gli elementi stessi che formano l'essenza delle altre critiche, non valgono per lei se non per essere adoperati a suo modo e con criteri a lei particolari. Il critico che ne segue le leggi, deve fornir l'opera sua senza aiuto di forze estrinseche o meccaniche. Egli si trova solo innanzi al suo poeta; bisogna che penetri in esso, che, per dirla con una potente parola dantesca, *s'inlui*. Un tempo il demonio faceva, e non so se faccia ancora, di simili miracoli; certo quel critico dee farne uno non minore, impossessarsi di un'anima. E penetrato che vi sia, anche quasi a dispetto della fede, della scienza e de' costumi de' suoi tempi, che sono spesso diversi da quelli de'tempi del poeta; bisogna che faccia un secondo miracolo, quello di metter noi nelle secrete cose, e di essere il nostro Virgilio per quel mirabile mondo invisibile, ch'è una grande anima poetica. Voglio dire ch'egli deve insegnarci tutto ciò che si agita lì dentro: e le impressioni che vengono di fuori, e le ispirazioni che ne conseguono, e il germinare e il trasformarsi, lento o rapido, delle idee, e il loro passaggio dalle regioni del cuore a quelle della fantasia, dove cessano di essere, come mirabilmente disse lo Shakespeare, un nulla aereo,

e pigliano forme e persona da disgradarne quelle che dona la stessa natura. Ma soprattutto occorre che il critico abbia l' intuito del divino, che si trova sempre, misto all' umano, in una grande anima; e che comprenda, come nella pittura ch'egli conduce, questo ci debba stare per quello, l'umano per il divino ; il quale conviene che splenda, nella intera figura, come il volto irradiato nella immagine di un santo, dipinta da un grande artista. L'umano, cioè la parte ordinaria o meno sublime di un grande carattere, è indispensabile alla intelligenza dell'altra, ch' è la divina ; ma è questa che soprattutto ci importa d'intendere e di ammirare. Che da questa appunto vengono fuori quelle meravigliose creazioni, che producono in noi la voluttà di palpitare e di piangere; e la critica sarebbe la più inutile, anzi la più insopportabil cosa del mondo, s'ella avesse altro scopo che procurarci una seconda voluttà, quella cioè di farci capire qualche cosa di ciò che ha prodotto in noi quei palpiti e quelle lagrime. Or senza l' intuito di quel divino, un'elevata critica è impossibile : si potranno fare analisi sottili , e osservazioni sensate ed esposizioni lucidissime , ma non si potrà mai fare la rivelazione di ciò che forma l'essenza di un grande poeta. E quella figura , che il critico ce ne sia venuto dipingendo, può avere mirabili il disegno, il colorito , la stessa somiglianza estrinseca, tutto ; ma l' aureola, ch' è raggio di cie-

lo e il più chiaro segno della divinità, l'aureola non l'avrà mai.

Or io, per quanto grande fosse il diletto che pigliavo dal libro del Bouché-Leclercq, non potevo impedire che le idee di sopra accennate non facessero ogni tanto capolino nella mia mente; e allora, anche ammirando la dottrina e il buon senso e la leggiadra forma del critico, ero costretto a ripetere:

« E sento come il più divin s'invola! »

E sì, perchè il critico non avea la giusta estimazione del suo magnifico soggetto. Il Leopardi fu filologo, filosofo, poeta; e poeta, prima, imitatore, poi, originalissimo e sommo, come pochi in tutte le letterature antiche e moderne. Or egli va studiato, sì, in tutte queste parti, ma nel rappresentarlo bisogna allargare o restringere, colorire più o meno, presentare il prospetto o il profilo, secondo che si trovi più o men grande l'orma che nelle varie discipline egli lasciò del suo ingegno. Ma il critico francese non la pensa così; anzi pare che pigli la cosa a rovescio, distendendo senza fine le parti mediocri e abbreviando o sopprimendo le più belle. Entrato una volta nel gran mare della scienza, non crede che debba uscirne più. Esamina le opinioni del Leopardi come andrebbe fatto di quelle dello Schopenhauer; e facendo passare le *Operette morali* una per una

sotto il suo ciglio severo, ne indica il falso, le contraddizioni e l'assurdo. A discorrere di simili cose la sua lingua non si sente mai stanca. Anche a proposito dell' argomento e del titolo di qualche canzone, ei si ricorda del suo mestiere prediletto, e fa una specie di storia di quell'argomento, una piccola antologia poetica, limitata al soggetto che gli è dinnanzi. Si tratta dell' idillio *Alla Luna?* e voi sentirete prima qualcosa del concetto in che parecchi poeti ebbero la luna. Siamo alla canzone *Amore e Morte?* ma, abbiate pazienza, ascoltate prima come i Greci e come i moderni abbiano concepito quelle due cose. E se su questo cammino il Critico qualche volta si arresta , non è già perchè abbia coscienza dell' eccesso e della inopportunità del suo dire, o si accorga che ci sarebbero cose molto più importanti a discorrere; ma si arresta soltanto perchè vede che il poeta fa orecchio da mercante , e non vuol saperne niente di simili lezioni. E se credete che io scherzi, aprite questo libro a quel luogo dove si discorre del canto intitolato *Aspasia* , che, come sapete, finisce : « Il mar, la terra e il ciel miro e sorrido »; e vedrete il critico dichiarare: che si sentirebbe una gran voglia di azzuffarsi col poeta, a proposito della teoria platonica dell'amore e di non so che altre idee contenute in quella poesia ; ma che nol fa, perchè « quel sorriso fisso e contratto lo arresta », e perchè « non si discute con quelli, per cui

tutti i ragionamenti del mondo non valgono un istante di felicità, con quelli che, condannati a contentarsi della gloria quando seguono l'amore, amerebbero meglio Dafne vivente che cangiata in alloro. » E il critico ha ragione ; ma se se ne fosse accorto un po' prima! Quante altre lezioni belle, profonde, erudite, ma inopportune, perchè egualmente inascoltate dal poeta, si sarebbe risparmiate ! E più meraviglioso è ancora che, non pure a questa benedetta filosofia, ma anche a cose di minore , anzi di niuna importanza , egli dà quel posto che non accorda a quelle che più rileverebbero. Così al P. Scarpa, a colui che credette di rivelare al mondo la conversione del Leopardi, egli consacra tutto un capitolo , e riporta per intero la lettera del gesuita , e minutamente racconta il piccolo incidente, aggiungendovi una sua congettura, secondo la quale l'autor secreto di quella lettera sarebbe stato lo stesso Monaldo Leopardi! Non avevo io ragione a dirvi, che l'A. avea capovolto il suo argomento e dimenticato la relativa importanza delle parti che lo compongono? Questo difetto non è raro ne'critici moderni, alcuni de' quali vedon talvolta le cose in proporzioni opposte a quelle che naturalmente hanno. Laggiù , nella mia Calabria, dove ha poesie popolari e tradizioni e leggende antiche bellissime, che meriterebbero essere raccolte e studiate; in uno di que'paeselli che, simili a branchi di pecore pascenti, biancheg-

giano sulle verdi pendici dell' Appennino, io udii narrar la storia di una fata, la quale, se toccava delle sue dita gli occhi di un fanciullo (un fanciullo come voi che ascoltate, dicea la vecchia narratrice ai suoi piccoli spettatori, che le sedevamo attorno, pendenti dalle sue labbra), facea sì ch'egli prendesse per grandi le cose piccole, e per piccole le cose grandi: così quel poveretto vedeva un fiorellino come una quercia, e una quercia come un fiorellino; chiamava il mare una goccia di acqua, e guardando poi una goccia di acqua, si metteva a gridare: il mare, il mare! E come certe impressioni della fanciullezza, per quanto fanciullesche, non si cancellano mai dal nostro spirito, io mi ricordo di quella storia sempre che m'imbatto in critici, che scambiano le proporzioni delle cose; e ne' cui lavori, per effetto di tale errore, invano si cercherebbe un punto centrale, da cui parta il calore e la luce.

Un altro difetto del Bouché-Leclercq è quello di non cogliere il carattere particolare del poeta. Che cosa è il Leopardi per lui? In qualche luogo ei lo dice un poeta dotato « di sensibilità delicata e d'immaginazione, qualità la cui unione costituisce il temperamento poetico »; in qualche altro, un sommo, un altissimo poeta, eguale a questo, simile, non inferiore a quell' altro. Bene; ma la sua fisionomia, la natura particolare delle sue immagini, la maniera tutta sua, onde produce l' illusione, il miracolo

poetico, quali sono? I particolari della filosofia, della vita, questi, sì, il critico francese ce li trova; ma quelli dell' immaginativa, dell' arte, non che trovarli, non li cerca nè anche. Or questo secondo ordine di particolari, quando si sappiano cogliere, è ciò che ci fa apparire veramente viva e distinta la figura di un grande scrittore in mezzo a suoi pari; è ciò che dà il pregio e l'interesse all'opera del critico. Per contrario, da quel rappresentare genericamente un grande ingegno, ne segue, tra gli altri, un effetto curioso, ed è, che il critico, non riuscendo col suo pennello a metterci innanzi l' immagine di colui che ci vuol ritrarre, è costretto di ricorrere a paragoni, che spesso riescono la più strana cosa del mondo. Ed è naturale: se io, col descrivervelo a parole, non giungo a farvi capire come uno sia fatto, sono forzato a dirvi: per il naso somiglia a Tizio, per la barba a Caio, per le gambe a Sempronio, e vattene là. Or si potrebbe fare un repertorio davvero curioso de' nomi illustri a cui da' letterati italiani è stato comparato il nostro scrittore: una lista di quei nomi ce la diede il Pellegrini, una seconda il Giordani, una terza il Viani e, per tacer di altre, un' ultima l' ho vista testè in un recente lavoro del Camerini, al quale, del resto, mi piace dichiararmi grato per l' eccessiva cortesia, con la quale vi cita con lode anche due miei oscurissimi scritti. E tutte quelle liste sono piene di personag-

gi di ogni tempo e di ogni luogo: greci, latini, italiani, tedeschi; filosofi, storici, poeti, astronomi; Tucidide, Livio, Sallustio, Luciano, Firenzuola, Giordano Bruno, Galileo, Bartoli, Pallavicino, Ennio Visconti ed altri ed altri, che tralascio per non ispaventare il lettore; al quale però fo fede, che non uno di quei nomi c'è di mio capo, ma tutti gli ho scelti da diverse liste, come un elettore ecletico farebbe nell' elezioni amministrative della città di Napoli. Insomma, non ci rimane a paragonare il nostro poeta che ad Archimede e a Carneade.... se pure non l'hanno già fatto, ed io non me ne sono accorto!

Ritornando al Bouché-Leclercq, anch' egli fa i suoi bei paragoni, anzi si giova della sua grande erudizione nelle letterature antiche e moderne per illustrare con esempi e paralleli ogni punto del suo argomento. E non dico già che questi non siano talvolta ingegnosi; ma difficilmente potrei accennarne uno che valesse a farci comprendere meglio le facoltà spirituali o il cuore o l'arte del poeta, chè a questo, o a nessun altro scopo, parmi vadan fatti i paralleli. Che valore volete ch'essi abbiano, quando c' insegnano soltanto, che in questo o in quel fatto ordinario della vita, in questa o in quella condizione di natura o di fortuna, il poeta che ci sta innanzi somigliava al tale o al tal altro, se poi l'intimo di costui discorda da ciò che voi gli paragona-

te? Così, che importa a noi che il Leopardi sia stato simile al Pope nell' esilità del corpo e nell' infelicità di non potere essere amato, se in tutt' altro fu separato per un abisso dal poeta inglese? Paragoni simili possono essere tollerati ed anche trovati buoni là, dove poi non mancano i paragoni veri, quelli cioè che riguardano l' intimo del poeta, ma dove essi soli son tutto! Il Bouché-Leclercq sa, credo, meglio di me, che il Pope, come uomo, fu falso, sospettoso, maligno, così che la sua vita ci è descritta da' migliori storici inglesi come qualcosa di assai ignobile; e sa ancora che, come poeta, egli era, sì, un fabbro meraviglioso di versi, un gran maestro di stile, ma non ebbe mai nè gagliardìa di affetti, nè vera virtù creatrice. Ed anche nella satira, ch'è il suo miglior lato, oggi il Pope è letto forse con minor piacere che non lo Swift e qualche altro degli *umoristi* inglesi del suo secolo. Egli è il rappresentante più alto di quella poesia raffinata che, dopo la grande poesia del secolo di Elisabetta, significava la decadenza, e che finì col suscitare contro sè la riforma letteraria della fine del passato secolo. E fu appunto il più grande riformatore, il Cowper, che accusò il Pope di avere

> « Made poetry a mere mechanic art,
> And every warbler has his tune by heart. »

Or se il Pope nel suo paese fu il poeta della deca-

denza, il Leopardi è in Italia il poeta del risorgimento, perchè il suo astro si levava splendidissimo, quando già tramontava quello di colui, che può dirsi essere veramente stato il Pope d' Italia. E giacchè il Critico avea innanzi a sè la letteratura inglese, un vero e giusto parallelo potea farlo paragonando il Leopardi ai poeti di quel paese, che, al principio di questo secolo, ridestavano la grande poesia dei loro avi, la poesia della ispirazione e della passione; e specialmente paragonandolo a que'due di essi, che rappresentano la poesia del dolore, e, più specialmente ancora, a quell'uno, il quale, oltre che in queste cose, si conviene col nostro in ben altre e maggiori. E quell' uno è lo Shelley, che può davvero considerarsi come il Leopardi inglese; e non già per le sventure di sua vita, nè perchè, giovanetto ancora, scrisse la *Necessity of Atheism*, e, più tardi, quelle due tenerissime odi *To the Moon* e *The waning Moon*: lati codesti ne' quali sarebbe facile trovargli somiglianze così col nostro poeta, come con altri, grandi e anche mediocri, di ogni letteratura. Ma, piuttosto, egli è il Leopardi inglese, perchè in seno al naturalismo nudo e desolato, ch' era la sua filosofia, si creò uno spiritualismo fecondo di tante immagini, di tanta tenerezza, che il più poetico non fu forse mai in qual altra fantasia sia stata più rallegrata dalla fede nel soprannaturale: e perchè di là, dove scompaiono tutte le forme, ei fece

scaturire i suoi fantasmi, improntati di tale vita e di tali caratteri, che non hanno riscontro se non nella vita e ne' caratteri de' fantasmi leopardiani, sorti anch' essi dalle ruine della fede e in mezzo alle tombe: tanto che l' esempio di questi due poeti potrebbe, meglio di qualsia altro argomento, far comprendere in che consista l'essenza della bellezza poetica, e come questa possa andar divisa da quelle idee onde taluni la fanno derivare, o a cui la vogliono almeno strettamente congiunta. Ad ogni modo, que'due genii sventurati hanno comune o simile, oltre ogni altro esempio moderno, ciò che di più intimo e personale sia dato al critico di notare in un ingegno poetico, cioè, la genesi particolare e le particolari forme de' fantasmi. Deh, studiamoci sempre di penetrare oltre la superficie! L' intimo, per carità, l'intimo! Questo deve cercar sempre la critica; questo ogni scienza, ogni studio intorno alle cose della vita o della natura. Che se esso è difficile a trovare, se tanta parte di lui sfugge così spesso alle nostre ricerche e fatiche diuturne; non segue da ciò che si abbia a cercar mai altro che lui; chè pure in una particella di lui è valor grande, e tutto ciò che non è lui, non ha valore alcuno.

Ma ciò che soprattutto impedisce al critico francese la piena intelligenza del Leopardi, è il suo soggettivismo; quell' intendere e aggruppare i fatti a modo suo, e talora in aperta contraddizione con

il loro vero significato e con la storia. Il soggettivismo è la malattia della critica moderna, e toglie ogni valore a' mediocri e lo scema a' grandi critici. Esso non procede, come credono molti e ho creduto io stesso una volta, soltanto dalle preoccupazioni politiche, da'preconcetti filosofici, i quali parmi che, anzi, vadano diminuendo ogni giorno e diano luogo ad una critica più spassionata e sinceramente estetica; ma procede principalmente, ne' grandi, dalla poca pazienza con cui studiano i fatti; ne' piccoli, dalla poca capacità d'interpretarli. Di che consegue che questi ultimi in ispecie, quando non possono giungere fino al poeta, operano un miracolo, ch' è il rovescio di quello di Maometto, cioè fanno giungere il poeta fino a loro. Fin che si tratta solo di frantendere le idee del poeta o di attribuirgliene altre alquanto simili o diverse, la cosa può passare con poco scandalo e talvolta anche affatto inosservata; ma quando l' arbitrio si estende anche alla storia, allora il lettore, per ogni po' di nuovo studio che ci faccia, scorge subito il falso, e, come succede, porta il suo sospetto anche sopra quelle altre parti dell'opera critica, che pure potrebbero essere eccellenti. Così il Ranieri (nome a cui non intendo mai di contraddire, senza far atto insieme di rispetto al maggiore amico del Leopardi), dopo di aver sillogizzato intorno all' ordine cronologico col quale il poeta avrebbe applicate le diverse facoltà della

sua mente, sillogizza non meno intrepidamente intorno a quello con cui egli sarebbe passato da uno in altro concetto, da una in altra forma, e ci dice: « Egli (il poeta) ritrasse le forme di quel mistero (il mistero del dolore), prima dal mondo intellettuale estrinseco, poi dal mondo intellettuale intrinseco e poi dal mondo materiale; e cantò onnipotentemente, *prima*, la caduta d' Italia e dell' antica civiltà, *poi*, quella delle illusioni pubbliche e delle individuali, e poi finalmente il fato, la necessità e la morte. Alla prima specie appartengono più particolarmente i primi sei canti di questa edizione, alla seconda i *successivi venti*, alla terza gli altri; e tutti appartengono al luttuoso genere di tutte. » Ma se io, uomo da nulla, cominciassi ad osservare che tra quei *successivi venti* canti ci sono il *Primo Amore* e quasi tutti gl' *Idillii*, scritti, l' uno, almeno fin dal 1817, e gli altri, almeno fin dal 1819; e se seguissi così a raddrizzare i fatti, io farei che la storia mettesse il suo *prima*, dove la logica avea rigorosamente dimostrato che dovesse stare il *poi;* ed ecco che un magnifico edifizio metafisico, costruito con tanta cura, sfascerebbesi come un castello di carta al soffio di un fanciullo.

Di simili o poco dissimili costruzioni si diletta il critico francese, e tratta talvolta l' opera di arte quasi materia greggia, da servire ad uno scopo più elevato che non quello a cui era stata fatta. Così,

volendo raccogliere la storia dell' amore del poeta, ne considera parecchi canti come membra sparse, che abbiano bisogno di essere congiunte in sol corpo. Sentite dunque: il poeta s' innamora la prima volta, e scrive il *Primo Amore*, affetto candido e puro, che, divenuto una memoria senza speranza, occupa lungo tempo i sogni dell' infelice amante. Il quale talvolta si sdegna che la sua anima sublime sia stata avviticchiata ad un corpo malfatto, e scrive l' *Ultimo canto di Saffo;* tal' altra deplora di essersi restato muto innanzi al suo idolo, di non aver saputo conquistarne un bacio, felicità suprema che egli avrebbe pagato volentieri con la vita, e scrive il *Consalvo*. Ma se il poeta s' imprometteva di morire come Consalvo, la sorte capricciosa, burlandosi di lui, fa morir la giovinetta prima del suo « pallido adoratore », ridotto così a cantarla morta, sotto i nomi di Silvia e di Nerina. E la storia è bella e fatta. Che poi la fanciulla del *Primo Amore*, stata una volta di passaggio nella casa del poeta, sia evidentemente diversa da quella povera tessitrice del perpetuo canto; che il *Sogno* preceda di parecchi anni il *Consalvo;* e che, dunque, per esser vera quella storia, la fanciulla morta avrebbe dovuto rinascere e poi morire una seconda volta; tutto questo al critico non importa niente; nè tanto meno importano mille altre circostanze, che fanno impossibile una storia dell' amore del poeta, e le quali io

taccio per paura di annoiare i lettori. I quali però sono pregati di credere, che a tali costruzioni, o storie che si voglian chiamare, io non ci tengo per niente; e che ho biasimato il tentativo del critico francese non perchè sbagliato, ma perchè è uno de' peggiori effetti di quel soggettivismo, onde ho parlato testè, e il quale ha questo di particolare, che mentre guasta con simili costruzioni arbitrarie le invenzioni del poeta, impedisce per intanto le impressioni che ci verrebbero spontanee e genuine dalla contemplazione dell' opera di arte. Or perchè il Bouché-Leclercq vuol privare sè e gli altri di tanto godimento? Come può darsi a credere di rendere così più belle le produzioni artistiche, più poetico il carattere del poeta? Felice il critico, pur quando riesca a capir lui e far capire agli altri qualche cosa di una grande anima poetica. Non gli basta? Faccia di divenire poeta anche lui.

Come il Bouché-Leclercq ha creduto di idealizzare l' amore del poeta, così ne idealizza anche il dolore, e ce lo rappresenta come sempre più mite, a misura che il Leopardi si appressava alla fine di sua vita. E a tal effetto rifà la storia al solito suo modo, e considera il *Tramonto della luna* come posteriore alla *Ginestra*. E sia; ma e i *Paralipomeni?* Bisognerebbe sopprimere questa, ch' è la più spaventosa concezione della vita, che sia mai sorta in mente umana. Ma qui più che mai si sente il biso-

gno di domandare : gli è forse che il poeta e la sua arte vi si fanno più ideali, più sublimi, se dipingete il primo più calmo, più rassegnato, quanto più vicino a morte ? Che ciò potesse importare al Gioberti, si capisce benissimo, perchè ognun sa come quell' alto ingegno considerasse l'estetica e come subordinasse tutto all' idea religiosa. Ma un critico indipendente che ci guadagnerebbe egli mai, che il suo eroe si trasformasse a questo , anzi che a quel modo? Non è il critico come il pittore, a cui null'altro dee premere che di rifare animata e mobile quella figura (qual ne sia l' atteggiamento o l' espressione) ch' egli intende ritrarre ? Qui il dotto francese fu ingannato dall' apparenza : quella purezza , quella serenità maggiore , ch' è il carattere precipuo della seconda maniera del Leopardi , egli la interpreta come diminuzione di dolore ; non vede come nel poeta succedeva appunto il contrario : che, cioè, il dolore giunto al suo colmo , e la visione della vita senza più un raggio di speranza, cagionavano in lui quella calma solenne , quell' elevazione maestosa , quella suprema semplicità di espressione, onde sono improntate le sue poesie dell' ultimo periodo. I dolori , quando diventano così smisurati che non se ne può più concepire l' aumento , nè sperare la fine o l' oblio, si ritirano nel più profondo dell' anima , e si velano di una calma stupenda : se viene il fremito o il pianto , è segno che il dolore diminui-

sce, che consente uno sfogo. Lo disse lo stesso Leopardi: siffatti dolori non comportano l' uso delle querele; le querele sono un mezzo conforto. E forse a quella calma del suo ultimo periodo sarebbe succeduto in lui il silenzio assoluto, ch'è l'ultima forma del dolore, se non l' avesse precorso il silenzio della morte, ultima meta di ogni moto e di ogni forma della povera nostra esistenza!

Così il critico francese ha sostituito alle impressioni genuine, che vengono da' canti leopardiani, le concezioni lambiccate da lui medesimo. Eppure a me è sembrato sempre, che chi studiasse con affetto e sincerità que'canti, chi, per così dire, se gli stringesse al cuore, potrebbe riceverne un concetto chiaro e limpido del doppio divenire che ha luogo per entro di essi: l' uno è il divenire del dolore che, partendo dall' individuo, si va allargando sempre più, e significa prima la vita moderna, poscia la universale; l'altro è quello della poesia propriamente detta, che si va facendo sempre più semplice e perfetta, e passa dalla forma latina alla forma greca, ch'è più propriamente quella dell'ultimo periodo poetico del Leopardi. Ma bisogna innanzi tutto conoscere la storia di quei canti. Io non ho ancor visto una critica, che si fondasse sopra la storia della poesia leopardiana e ne distinguesse e chiarisse i vari periodi. E parlo di periodi, non perchè io creda che ci debbano essere, ma perchè veggo che ci sono belli e

fatti; ed io perciò li rispetto, come materia intangibile e sacra. Quei canti dunque si dividono in tre gruppi naturali, che rispondono a tre periodi della vita intima del poeta. Il primo di quelli è formato dalle due prime canzoni, che sono un soggetto puramente nazionale, dove l'ispirazione e l'imitazione governano, ora concordi, ora avverse, la fantasia del poeta, e dagl' *Idilli* (1). Ora in questi, egli per la prima volta comincia a parlare di sè medesimo e di un dolore affatto misterioso, perchè non è detto onde venga e perchè si desti ogni momento alla vista delle

(1) Le due prime canzoni vennero alla luce nel 1818. Gl'*Idillii* furono pubblicati per la prima volta dal *Ricoglitore* di Milano nel 1825 e 1826; ma portano in fronte, scrittovi dallo stesso poeta, l'anno in cui erano stati fatti, cioè il 1819. Credo che l'autorità dell'autore valga più che quella di qualunque altro, compreso il Ranieri. Ciò posto, è bene ricordare che i canti pubblicati sotto quel titolo erano questi: *L'infinito*, *La sera del giorno festivo*, *La ricordanza* (che nelle edizioni seguenti è intitolato *Alla luna*), *Il sogno*, *La vita solitaria* e *Lo spavento notturno*, il quale fu poi allogato senza titolo tra' *Frammenti* nella edizione del 1836. Or ognun vede come queste poesie precedano nel tempo tutte quelle, dalle quali sono precedute tanto nella edizione del 1836, che nelle posteriori. Credo bene di aggiungere qui che il *Passero solitario*, di cui non sappiamo quando fosse stato pubblicato, è forse un idillio anch'esso, composto al tempo stesso che gli altri; e questo mi vien suggerito da qualche frase che ho letto nel « Supplemento generale a tutte le carte » del poeta, che conservasi fra gli altri suoi manoscritti nella Biblioteca nazionale di Firenze; e mi è confermato da quella affinità di concetti e di forme, ch'è tra questo canto e gl'*Idillii*, e soprattutto da quella identità di situazione, nella quale ci si rivela il poeta, che in un'aperta campagna s'ispira agli spettacoli della natura, paragona la sua giovinezza a tante cose, onde si vede circondato ed a cui cerca pace e oblio di sè stesso.

varie scene della natura. Il poeta spinge qualche volta il suo pensiero di là, ma poi lo raccoglie subito nel proprio individuo, principio e fine del suo lamento: lamento fin qui non guari diverso da quello di tante anime solitarie, che prima si avvedono della discordia ch' è fra' loro ideali e la realtà, tra la vita piena com'è di amarezze, e la felicità arcana, che se n' erano impromessa. Non si sarebbe potuto dire allora che cosa uscirebbe da quell' anima sì scontenta e gemebonda: se un Werther, perchè in quel misterioso dolore si allude qualche volta ad un amore infelice; o se non piuttosto un Faust o un Manfredi, perchè qua e là ci balena un significato universale di quel dolore. E nemmeno avrebbe dovuto sembrare improbabile che il poeta, dimenticando sè stesso, ritornasse alle ispirazioni delle due prime canzoni, e si rivelasse quel cantore della carboneria, preconizzato in lui dal Montani; nè impossibile che colui, che pur dianzi meditava inni al Redentore e a Maria, si voltasse di nuovo ad essi, come avea creduto di prevedere egli medesimo, e, pari al grande Italiano suo contemporaneo, trovasse, dopo gli affanni del dubbio, pace e ispirazione ne' misteri e nelle grandi promesse del Cristianesimo. Codesti erano effetti quasi egualmente possibili; e chi ora crede che fin d'allora sarebbe stato facile determinare come certo più l' uno che l' altro, gli è che sa quello che venne poi, e fa come colui che profetizza il passato.

Ma, poco dopo, la canzone al Mai scioglie il problema: il poeta degl' *Idillii* è uno de' grandi poeti del dolore universale, di cui il lamento misterioso di poco fa non era che il preludio. Adesso è un dolore che ha coscienza di sè, delle sue origini e del suo significato; che intuisce una legge eterna, assoluta, per la quale la specie umana, scaduta di età in età, era allora giunta alla sua sera e al colmo di ogni miseria. Essendo morte, lungo il corso de' secoli, le illusioni e le leggiadre immaginazioni, che un tempo facevano bella e poetica la vita umana, questa era rimasta simile ad una terra invasa e poi abbandonata dall' Oceano. Or la canzone al Mai e tutte le altre scritte dopo gl'*Idillii* fino al 1824, formano un secondo gruppo (1), in cui sono cantate appunto quelle immagini, quelle illusioni, quelle felicità di cui la terribile legge della vita era venuta facendo un' immensa, irreparabile strage. Ed una delle più importanti osservazioni a fare intorno a questo gruppo di canti, è: che i grandi fatti, la virtù e i personaggi della civiltà antica ci hanno un doppio significato: l' uno, più limitato, politico o nazionale; e l' altro, filosofico, universale; e che

(1) Il quale è formato da' seguenti canti: *Ad Angelo Mai quand'ebbe* ecc., pubblicato il 1820, *Nelle nozze della sorella Paolina, A un vincitore nel pallone*, *Bruto minore*, *Alla primavera o delle favole antiche, Ultimo canto di Saffo, Inno ai Patriarchi, Alla sua donna*, che apparvero per la prima volta nell'edizione di Bologna del 1824.

il primo prevale forse una volta sola nella canzone a Paolina, ma soggiace più spesso al secondo, nella cui ampiezza si scolora e quasi si perde l'immagine della patria. In questi canti il poeta nazionale, che quasi può dirsi antico, è sovrastato il più delle volte dal nuovo poeta, che ha innanzi un orizzonte vasto quanto la storia umana. Bruto, Saffo, Virginia, e tutte quelle reminiscenze della gloriosa antichità, sono, sì, gli esempi a cui debbe rivolgersi questo popolo egro e dimentico de' suoi avi, ma sono principalmente i caratteri poetici, le splendide illusioni della gioventù della vita umana, alla quale dovea seguire la maturità, divenuta vecchiezza ai nostri giorni. C'è un luogo in una prosa del Leopardi, donde si può argomentare che, per lui, Bruto è meno l'ultimo difensore della libertà romana, che un eroe di quella più grande guerra, combattuta dagli animi più generosi contro l'età nuova, che sorgeva a distruggere la poesia e i forti errori dell'età antiche: egli è un eroe meno romano che universale. A misura che ci avanziamo in questi canti, gli elementi della civiltà greca e latina cessano di essere verità effettive, e diventano non altro che splendide illusioni; e sentiamo che il poeta ne piange la perdita, meno come discendente de' grandi Latini e per carità di patria, che come uomo e per effetto del dolore universale, che già premeva il cuore a lui, come ai maggiori poeti di questo secolo. E lo prova

ad evidenza questo, che, durante quel periodo poetico, egli lamenta quasi con eguale rammarico tanto la fine dell' eroismo e delle favole del mondo greco e romano, quanto quella delle favole e delle leggende di altri popoli pagani o cristiani, come la innocenza patriarcale, le follie della cavalleria e gli errori del medio evo, ultima manifestazione della gioventù della vita. Vuol dire che già, a questo tempo, le cose greche e romane non aveano per lui significato guari diverso, nè molto maggior valore che quello di tanti altri fatti storici, i quali, fuori o prima o dopo di quelle due grandi civiltà, fanno testimonianza, secondo lui, di una felicità umana, che i tempi moderni non hanno mai conosciuto. Vuol dire che tutte le mitologie e pneumatologie greche e romane, pagane, cristiane, medievali, più che un significato storico, morale o religioso, ne hanno per lui uno poetico, quello, cioè, che dà loro egli stesso. Ed ecco come quei fatti, storicamente così diversi per noi, sono essenzialmente simili per lui. È una filosofia della storia tutta del Leopardi, una mitologia universale, ch'egli si è fatta da sè, e che contrappone a tutta la vita presente, che anch'essa non ha per lui nessun significato storico, salvo quello di essere la prosa e la vecchiezza del mondo. Tutta questa prima poesia leopardiana è un' antitesi tra l'antica e la moderna vita umana: un' antitesi storica.

Ma dopo questa viene un' antitesi diversa, effetto di un' altra concezione ben più terribile della vita, e che troviamo nel terzo gruppo di canti, cioè in tutti quelli scritti dal 1824 fino alla morte del poeta (1). In essi il contrasto fra le due storie è sparito; di Grecia e di Roma, dell'età dell'oro, delle favole di tanti popoli, di tutte quelle illusioni che aveano dovuto abbellire il primo vivere del mondo, non ci è pur traccia: pare non siano esistite mai per il poeta, il quale non par più colui che fin qui non avea fatto che piangere la morte di quegli ideali. È un' altra la sua visione: è quella della vita predestinata al dolore, in tutto lo spazio, in tutti i tempi, ineffabilmente angosciosa, non più, come egli credeva prima, per troppa età, ma per necessità eterna di natura. Le illusioni, le cose che aveano dovuto farla bella una volta, sono state dunque un sogno, un' aberrazione del poeta. Tra l'antico e il moderno, tra la gioventù e la vecchiezza del mondo, non

(1) I quali, come ognun sa, sono questi: *Consalvo*, *Al conte Carlo Pepoli*, *Il Risorgimento*, *A Silvia*, *Le ricordanze*, *Canto notturno di un pastore errante dell' Asia*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il sabato del villaggio*, *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *A sè stesso*, *Aspasia*, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, *dove una giovane morta ecc.*, *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, *Palinodia al marchese Gino Capponi*, *Il tramonto della luna*, *La Ginestra o il fiore del deserto*, *Imitazione*, *Scherzo*. Non ho tenuto conto de' cinque frammenti, di cui alcuni, e di uno l'ho ricordato testè, sono cose giovanili.

ci è differenza, anzi non esistono nemmeno quei termini. Il poeta, che nel primo periodo era tutto dentro la storia, e guardava sospirando e fremendo alle due parti opposte in cui la considerava divisa, qui è tutto fuori di essa; qui ha innanzi a sè l'antitesi tra l'uomo e la natura: piccolo, misero, fragile, fuggitivo, l'uno; infinita, immutabile, eterna, l'altra. La terra, il mare, il cielo gridano la miseria dell'uomo: dal grande, come dal piccolo, dal firmamento stellato, come da una pianta di ginestra, dal tramonto della luna e dall'eruzione del Vesuvio, come dalla caduta di un pomo; da tutto ciò che vive o esiste in qualunque modo, in qualunque forma, sorge come una voce che rivela il lugubre e il ridicolo della vita umana, non quale essa è soltanto oggi, ma qual fu e sarà sempre. Naturalmente questa ultima concezione della vita dovea uccidere la storia. Forse che innanzi alle forze invitte della natura, gli eroi di Grecia e di Roma, anch'essi, poteano essere altro che un popolo di formiche, cui un picciol pomo, cadendo dall'albero, abbatta e disperda? E tutta quella sì celebrata antichità classica, quelle età felici perchè piene di favole e d'immaginazioni e di poesia, che cosa doveano parere ora al poeta, per cui il genere umano non avea maggiori destini delle formiche? Questa dell'ultimo periodo è una contemplazione cosmica, dentro cui la contemplazione storica del periodo precedente s'impicciolisce

e quasi si perde, come il globo che abitiamo paragonato all' immensità del firmamento.

Ma, fino a qualche tempo, in questa seconda e più tetra contemplazione della vita, ci fu come una luce che ne temperava l' orrore : una luce ch' era cominciata a splendere al poeta fin da' suoi primi anni, che in mezzo alla precedente rappresentazione del mondo gl' ispirava il canto alla *Sua Donna*, e che ora, in quest'ultimo periodo, si estinguerà improvvisamente, ma dopo aver brillato più che mai di tutto il suo meraviglioso splendore. Si vede che intendo parlare dell' amore, da cui sono dettati alcuni canti di questo periodo, che stanno in mezzo agli altri come oasi nel deserto. Per essi sappiamo che nell' infinita vanità e miseria della vita, c'era ancora qualcosa per il poeta. L'uomo, è vero, non avea destini, e il mondo tutto non era che un immenso circolo di produzione e di distruzione, di cui il dolore di ogni vivente era il solo effetto, la sola ultima conchiusione ; ma, nondimeno, in questo inutile inferno di tutta la vita ci esisteva una consolazione suprema, l' amore. Ne' rari e fuggitivi momenti che guarda così il mondo, il poeta si chiude in quella cosa tanto bella, e la vagheggia e s' inebria in lei, e la canta, or fatta persona, ora fantasma sovrannaturale, ora reminiscenza dolcissima, mista pure di qualche amarezza. E che felicità, che voluttà ineffabili sono quelle ch' egli immagina allora ! Direbbesi che il

poeta guadagni anzi che perda col nullismo della sua filosofia ; che la dolcezza e le immagini ch' egli ne trae, sovrastino quante altre siano state mai derivate da' più splendidi concetti intorno alla vita umana, all'immortalità dell'anima, alla visione eterna di Dio, in mezzo ad un' eternità di luce e di armonia. *Consalvo* è il paradiso del nullismo: paradiso di un momento, ma che pure vince per il poeta i paradisi che non hanno mai fine. Quel momento vale più che un' eternità , perchè con quel momento divino, ineffabile, finisce la vita, e così ogni possibilità di soffrire, di pensare e di sentire , cose che son tutt' una. Ma, ahimè! quelle stupende visioni doveano fuggire dal guardo del poeta prima ancora che la vita stessa. Con *Aspasia* finisce l'incanto : essa uccide Silvia, Nerina ed Elvira; uccide, anzi, la donna stessa, e rende per sempre impossibile l'esistenza di situazioni come quelle immaginate finora. *Aspasia* (impreveduta e imprevedibile dopo il *Pensiero dominante* ed *Amore e Morte*) è come una catastrofe improvvisa , che abbatta i personaggi superstiti di una tragedia, dove col procedere dell' azione siano venuti mancando tutti gli altri. Fino ad *Aspasia*, la vita ci sembrava quale ci era stata rappresentata nella *Storia del genere umano*, un immenso supplizio, confortato da una voluttà sovrana. Noi col poeta credevamo che quella fosse una storia compiuta ; ma ci eravamo ingannati lui e noi :

ci era un ultimo periodo da aggiungere, ed ora ce lo aggiunge *Aspasia*. È il periodo in cui sparisce anche quell' unica voluttà , o piuttosto si comprende che tale voluttà non è esistita giammai , e quella che ci appariva tale, era un'ombra, un nome senza soggetto. La vita è dunque un immenso supplizio non confortato mai da voluttà alcuna. Dopo esserne spariti la patria, il mondo greco e romano, le favole antiche, l' età dell' oro , l' epopea , insomma , della gioventù del mondo ; ne sparisce infine l' ultimo ideale superstite, l' amore ; e non le resta più niente, nè destini, nè voluttà !

Queste a me paiono le diverse concezioni che si succedono ne' canti del nostro poeta , e che in uno studio speciale andrebbero ritratte con tutti quei particolari e pruove, a cui qui non si può dar luogo. E oltre a questo studio del continuo divenire del pensiero , andrebbe fatto l' altro del continuo divenire della poesia del Leopardi; del vario modo, cioè onde dalla morte delle idee , la fantasia fa germogliare la vita delle immagini. E andrebbe spiegato come ciascuna di quelle due massime concezioni o rappresentazioni della vita, prescindendo dalle loro gradazioni, si dispieghi e si atteggi nell'arte in una maniera tutta propria; e come alla prima di esse , il cui ideale era il mondo antico, le immagini poetiche vengano anche da quel mondo ; e come i frequentissimi latinismi delle prime canzoni siano

principalmente effetto di quell'immenso amore, che movea il poeta, non solo a vagheggiare i fatti della vita antica, ma a ritrarli anche, quanto gli era possibile, con le forme, co'colori, con l'arte di quei poeti che ci erano vissuti in mezzo; e come, a misura poi che quella vita e quell' ideale si dileguavano da lui, se ne dileguavano insieme le immagini e le forme corrispondenti, e ne succedeano loro altre più schiette, più spontanee, più aderenti, anzi affatto identiche al proprio concetto, in quanto che nascevano da esso e con esso, e che fanno de' canti leopardiani del secondo periodo la poesia lirica più finita e più perfetta che abbia l' Italia; e come questa seconda maniera appunto è la forma greca, la quale restò la forma definitiva del nostro poeta; una forma, si badi a questo ch'è il più importante, non imitata, non trasportata co' suoi stessi segni materiali, come il poeta nel suo primo periodo avea fatto quasi sempre della forma latina, ma assimilata, identificata col proprio pensiero, divenuta movimento naturale, dinamico della sua fantasia; e come in quest' ultimo periodo, dove, come s' è visto, l' antitesi è tra l' uomo e la natura, s' introduce la descrizione del mondo esteriore, che non trovammo nelle prime poesie, dove dicemmo prevalere la storia e la favola; e come... Ma non voglio andare più oltre. Mi sarei anzi fermato un pezzo indietro, se non mi fossi ricordato che la critica (mestiere terribile

e che già penso di abbandonare un giorno o l'altro) ci prescrive di dottoreggiare un po' alla nostra volta, sempre che non troviamo accettabili le cose dette dagli altri; nè da quell' obbligo dispensa i suoi più oscuri seguaci, e nemmeno quando essi si trovino di avere a fronte uno scrittore chiaro per ingegno e dottrina: caso molto curioso, e che, come i lettori hanno già capito, è appunto quello di cui toccava a me di dar loro un esempio in questo articolo.

DUE POEMI INGLESI

DEL SECOLO XVII

DUE POEMI INGLESI

DEL SECOLO XVII

ed altri ; ma nondimeno parmi che ci sia ancora da spigolare ; e che si possa fare ancora un po' di critica intorno alle qualità particolari de' due poemi, e segnatamente intorno al Satana, ch'è il famoso protagonista di uno di essi. E confido che per il molto studio che ci ho fatto, io possa evitare in qualche modo il difetto, sì frequente in coloro che scrivono per la stampa, di dare in buona fede, come spuntate pur allora dal proprio cervello, idee già uscite al mondo prima che ci fossero nati essi stessi.

I.

Bunyan e Milton vissero ai tempi più gloriosi del Puritanismo, anzi la vita del primo (nato nel 1628 e morto nel 1688) si estende appunto tra quei due grandi avvenimenti, che sono la *Petizione di Dritto* e la *Dichiarazione di Dritti*, e che formano come il principio effettivo e la fine dell'epopea meravigliosa rappresentata da' Puritani ; la quale s'intenderà bene, dove si dia prima un'occhiata ai fatti un po' più remoti. Ed eccoli. Due grandi correnti di nuove idee agitavano l'Inghilterra nel principio del secolo XVI. La prima, chiamata della « Nuova Dottrina », procedeva da quel rinascimento che, iniziato in Italia due secoli innanzi, s'era cominciato a propagare colà verso la seconda metà del

secolo XV. Eminenti uomini inglesi, educati nel Continente e specialmente nella patria nostra, aveano portato nel loro paese quella dottrina dell' antichità e quell' ardore de'grandi modelli classici, che erano stati tanta parte della nostra civiltà nuova. Ma se in Italia il classicismo avea finito con l' impaganire la letteratura e l' arte, e in gran parte anche la coscienza, in Inghilterra, come in Germania, rifece il senso critico più che l' artistico, e, da principio, non che diminuire la fede religiosa, infuse negli animi il bisogno di ricrearla, sceverandola da' molti errori, onde la superstizione e l'ignoranza de'secoli passati l' aveano guasta. Presso gl' Inglesi, in ispecie, quel bisogno di rinnovare si estendeva a tutte le parti della vita contemporanea, alle leggi, ai costumi e sopra tutto all' educazione e alle scuole. Colet si adoprava a elevare le menti e ad affinare i cuori, mercè la fondazione di scuole classiche, sulle cui porte innalzava l'immagine di Cristo; e con ciò il grande grecista volea significare il connubio della antica sapienza con la dottrina cristiana, della civiltà e della bellezza con la verità immortale. Erasmo sentiva principalmente la necessità di ricostruire la persona di Cristo, e di ripresentarla al mondo come un ideale in cui si avessero a specchiare e rifare le corrotte generazioni umane. Il loro Cristianesimo, con pochi dommi e senza chiesa, era una profonda filantropia, che si facea bel-

la della coltura classica, e propugnava riforme principalmente civili. Ma nessuno caldeggiò tante riforme in tutti gli ordini della vita, quanto Tommaso More, che nella sua *Utopia* mostrò di comprendere mirabilmente tutti i bisogni della vita nuova, e indovinò tanta parte di quei rimedi, che poi mano mano doveano essere recati ad atto ne' tempi posteriori.

La seconda corrente d'idee, a cui abbiamo accennato, procedeva dalla Riforma, e trovava i tempi più maturi che non due secoli innanzi, quando Wiclif, « la stella della Riforma », avea invano tentato di scuotere il giogo di Roma e rinnovare il Cristianesimo. Sebbene con maggiori difficoltà che in Germania, il movimento riformatore si andava ora propagando nel popolo inglese; e le difficoltà procedevano principalmente dagli uomini più eminenti della « Nuova Dottrina ». Parrebbe che gl' iniziatori de' due movimenti avessero dovuto intendersi, e considerarsi come consorti nella grande opera di rinnovare il mondo; eppure i riformatori inglesi e Lutero si combattevano aspramente; e agli uni pareano non più che astrazioni teologiche e infeconde le riforme del monaco tedesco, ed a costui dovette parere eresia, peggiore che la sua non paresse a'papi di Roma, quella libertà di esame, quell' amore immenso dell' antica sapienza, ch' era il carattere più particolare degli umanisti inglesi. Egli, negando

alla ragione umana, guasta dal peccato originale, la capacità di trovare da sè il vero, sostituiva ai dommi antichi un sistema di dottrine non meno indiscutibili; dove Erasmo e Colet e sopra tutti More presentivano più o men chiaramente i dritti immortali della coscienza e del pensiero. Or tutta la storia inglese di circa due secoli è appunto la varia vicenda di quelle idee nuove. Al primo periodo della lotta, ch 'è quello che abbiamo accennato, successe ben presto l'altro della concordia; perchè fin dal tempo di Enrico VIII, viventi ancora o morti da poco il riformatore tedesco e i filosofi inglesi, vennero attuate tante idee dell'uno e degli altri: si fece lo Scisma, e insieme si convertirono in leggi parecchi concetti della «Nuova Dottrina», tra cui alcuni con le medesime parole onde Erasmo gli avea espressi. Parve che le idee fossero più forti de'loro propugnatori, e, quasi a dispetto di essi, sentissero la loro parentela e il bisogno di confederarsi per combattere insieme una grande battaglia contro la vita antica. E di fatti, quantunque Enrico VIII non avesse altro scopo che ridurre tutti i poteri nelle sue mani, e, sotto il suo ministro Cromwell, ci fosse stato finanche un periodo di terrore, così che l'ultimo effetto di quel regno parea dovesse essere la distruzione di ogni libertà; pure furono tanti i nuovi ordini introdotti nello stato e nella chiesa, che ne divenne inevitabile quella più compiuta riforma che seguì

immediatamente dopo, sotto Eduardo. È vero che anche questa riforma parve insufficiente a quella parte del clero, che rigettando l'autorità della Chiesa episcopale, e professando di non seguire altre norme che le sole derivate dalla *pura parola di Dio*, fu poi detta perciò de' *Puritani*; ma non ostante questo scisma interno, il Protestantesimo vinse sotto Eduardo, resistette alle persecuzioni di Maria, e trionfò per sempre sotto Elisabetta.

Ora fu appunto sotto questa regina che le dottrine de' filosofi inglesi e quelle della Riforma compirono la loro fusione, già cominciata, e produssero effetti meravigliosi. La nuova libertà di coscienza rendeva il pensiero inglese capace di assimilarsi tutte le forze del mondo contemporaneo, tutta la coltura antica e moderna, di lavorare ogni sorta di materiali e di spirare in ogni suo obbietto l'alito potente di una nuova vita. Ed è uno spettacolo stupendo quel regno di Elisabetta, e bello a contemplare, specialmente ad un Italiano, che vi trova, tra l'altro, tanta luce della patria sua: bello il vedere un popolo nuovo vincere il più forte monarca di Europa, grandeggiare in tutte le operosità della vita; e i sommi ingegni di questo popolo cercare tutti i campi della scienza, trarre concetti e ispirazioni dalla poesia italiana, rendere questa stessa poesia nella loro lingua nazionale, superare in alcune forme di arte le creazioni fantastiche di tutti i tempi;

e poi sentirsi insoddisfatti di loro stessi e trovare angusto il mondo e travagliarsi intorno ai problemi delle « cose invisibili ». Così, nella coltura e nell'arte più alte, il pensiero inglese , dilatando sempre più gli orizzonti , riusciva infine a mettersi contro a quella fede con cui era andato di accordo fino allora. Ma frattanto si preparava la reazione religiosa , e, dopo non molto, essa vinse alla sua volta, fondando il regno della Bibbia , cioè il Puritanismo. Non mai alcun paese mutò così profondamente, come avvenne all'Inghilterra, tra l'ultimo terzo del decimosesto e il primo del decimosettimo secolo; nel quale intervallo disparve quel mondo di Elisabetta così ricco , così vario, così classico di forme e libero di pensiero, e gli subentrò il mondo rigido e uniforme del Puritanismo.

II.

Entriamoci, perchè è il mondo appunto che ci riguarda. Quella parte del clero protestante, chiamata de' Puritani e del cui scisma accennammo l'origine , era venuta sempre più crescendo di numero e di forze, tanto che al tempo di cui parliamo avea con sè la maggior parte della nazione. Fin da quando n'era stata permessa la lettura nella lingua nazionale, la Bibbia era divenuta il libro unico di tutti. Accanto ai focolari domestici, nelle officine, pe'cam-

pi non si leggeva altro che la parola di Dio; e coloro che nelle chiese la interpretavano, erano ascoltati avidamente da turbe immense. È oggi appena credibile quali effetti producesse quella parola in un popolo ancora incolto e incorrotto. Esso se ne invasò, ne trasse norme per tutti gli atti della vita. Fin le parole de' sacri libri esso fece sue; e quelle immagini, quelle sentenze ricorrevano tanto frequenti nella sua bocca, che quasi formavano la sostanza de' suoi discorsi. Fu la più compiuta assimilazione che popolo o individuo alcuno avesse mai fatto di una serie d'idee e di concetti a lui estranei. Fu un vivere, un pascersi quotidiano della parola divina. Certo anche in Germania la Bibbia, sgombra dal velame della tradizione e della così detta interpretazione autentica, e messa in diretta comunicazione con la coscienza, era stata considerata come una rivelazione novella, e avea generato una quantità inesauribile di pensieri e affetti nuovi. Ma i Puritani n' ebbero impressioni anche più gagliarde, e ne trassero effetti anche maggiori: essi s' inebriarono di quella rivelazione, come se fosse avvenuta per loro soli, come se avessero sentito co' propri orecchi Mosè promulgare i precetti del Decalogo in mezzo ai lampi e ai tuoni, e il Redentore annunziare la buona Novella, che sostituiva l' opera della Grazia a quella della Legge. Essi si credettero un nuovo popolo ebreo, prescelto dal Signore ad essere

custode della sua parola e a combattere tutti i suoi nemici, tutti coloro che ubbidivano a Satana: e Satana, secondo essi, faceva le sue arti nel mondo sotto le forme del Papato, della Chiesa anglicana e della Podestà regia, stretta a questa con vincoli d'interessi. E credeano che Satana si nascondesse anche in tanti altri istituti o fatti del viver civile, innocenti agli occhi degli altri protestanti e de' cristiani in generale, ma abbominevoli per essi Puritani, interpreti veri della parola divina: abbominevoli dunque le opere di arte, che parlassero troppo a' sensi, le feste, gli spettacoli di ogni natura, tutto ciò, insomma, che potesse distogliere l'animo dal meditare le cose divine e la solennità de'destini umani. Il mondo contenea poco di divino e molto di diabolico; dovea perciò essere pensiero supremo denuovo popolo eletto quello di combattere insieme la podestà episcopale e la regia, non fondate sulla parola divina, conquistare la libertà religiosa e civile che vi si fondano, e propagare al possibile sulla terra il regno di Dio. Per comprendere appieno il Puritanismo ne' suoi caratteri essenziali, bisogna che non gli si imputino gli eccessi e le follie di tanti suoi seguaci stolti o fanatici; ma che si guardi qual era negli uomini più alti della nazione, i quali con quella fede fecero meraviglie ne'parlamenti, nel governo dello Stato, su' pulpiti, su' campi di battaglia.

Forse sotto nessun popolo l'eloquenza sacra ha

potuto tanto, quanto presso i Puritani. Gli oratori sacri italiani furono per lo più retori, senza ispirazione e senza ardore interno; i francesi, tra cui alcuni grandi, vissero in tempo che la corruzione della Corte, loro centro, scandalizzando il popolo, seminava fin di allora i germi della grande rivoluzione. Ma i predicatori puritani, ardenti come gli apostoli, parlavano a un popolo non meno convinto; predicavano senza ambizione di gloria o di guadagni, senza pretensione di scienza o di arte profana, ma solo con lo scopo che la fede, viva già negli uditori, vi si cangiasse in fuoco e li facesse capaci di ogni virtù, di ogni sforzo, di ogni sacrifizio in pro della causa unica della religione e della libertà: e tali li faceva davvero. Credo che la storia del martirologio puritano non abbia anch' essa nemmeno l' eguale ne' tempi moderni, tanto per durata, che per qualità e quantità di martiri. Nella storia inglese è chiamato de' Martiri il solo tempo di Maria, ma potrebbe forse chiamarsi così tutto quel secolo e mezzo che corre da Enrico VIII all' ultimo degli Stuardi; perchè durante quel lungo periodo ebbero i loro martiri tutte le grandi idee e le grandi cause, che vennero a conflitto tra loro, cioè la « Nuova Dottrina », il Cattolicismo, la Chiesa Anglicana, i Cavalieri, le Teste rotonde.... Ma nessuna n' ebbe tanti quanti il Puritanismo, perseguitato sotto tutti i governi; insieme ai Conformisti sotto Maria, in-

sieme ai Cattolici sotto Elisabetta; solo o in compagnia, sempre escluso da' beni della comunanza civile; così che i soli suoi seguaci diedero tra tante sêtte l'esempio di una gente che abbandona la patria, per andare a farsene una di là dall'oceano, e trovare nel nuovo quella giustizia che il vecchio mondo negava. Nè forse alcun altro martirologio ha vittime che cadano benedicendo a'loro carnefici, come fecero tanti Puritani, che in mezzo a' supplizi gridavano: « Dio salvi la Regina! »; perchè Elisabetta, loro tiranna, era pur quella che difendeva la riforma protestante contro tutti gli sforzi di Spagna e di Roma. Se sapevano così morire, gli è facile capire come sapessero combattere. Non si è visto, non si vedrà forse più mai un esercito come quello di cui Hume fa una pittura così vivace; un esercito dove, quando non si combatteva, si recitava salmi e si pregava con l'ardore degli antichi solitarii; dove, combattendosi, si rifacevano le forze e il coraggio co' ricordi delle guerre del popolo ebreo; e gli ufficiali erano essi stessi i cappellani, e nelle città occupate montavano sopra i pulpiti, balzandone i ministri delle sêtte avverse; e molti, presi ogni giorno da estasi, conversavano con esseri soprannaturali, e trascinavano i loro compagni con una eloquenza, che pareva sovrannaturale anche essa.

Il carattere più notevole della religione puritana è questo: che essa rifece l'intimo de' suoi seguaci

con tanta armonia, con tanta pienezza, che tutto in essi era retto da un'idea unica. Nessuna fede religiosa o politica s'è mai così impossessata dell'uomo facendolo tutto di un pezzo. I primi cristiani doveano, secondo il comando del loro Modello, dare a Cesare quello che era di Cesare; onde la loro vita civile dovea conformarsi a leggi spesso opposte a quelle che regolavano la loro vita intima. La riforma tedesca si limitò ad emancipare la coscienza dall'autorità di Roma; e a tal effetto si alleò volentieri co' principi, che la sostenevano contro l'impero. Che se essa conteneva dentro sè, come in germe, anche la libertà politica ed altri effetti civili, non è men vero che i riformatori non pensarono mai a conseguirli insieme alla libertà religiosa, e tanto meno a rivolgere la società dalle sue fondamenta. E per contrario, i capi del movimento filosofico e della rivoluzione francese, i quali mutarono tutti gli ordini della loro patria, non ebbero una base metafisica o morale ferma e comune al più di essi. Che cosa era il Dio di Voltaire e di Robespierre? Che fede era quella di Diderot, che diceva di essere deista o ateo per semestre? Il sensismo, che era la filosofia de'più alti ingegni, non potea essere la fede di un popolo; e questo, se per un momento perdè di vista l'antico Iddio, non adorò mai la Dea Ragione. Così quella rivoluzione, se rifece la vita politica e civile della Francia, non ne rifece la coscienza religiosa; per-

chè ben presto vi rifiorì l' antica fede; e i pochi che quella fede non ebbero, può dirsi che non ne abbiano avuto alcuna. Ma ne' Puritani, non ostante le loro divisioni interne (1), la morale, la po-

(1) Naturalmente anche i Puritani, come ogni altra confessione religiosa o parte politica che sia stata al mondo, si divideano in frazioni più o meno discordi, e, al tempo della vittoria, come succede sempre, anche fieramente avverse fra loro. Hume annovera tre specie di Puritani, cioè di Puritani politici, Puritani nella disciplina della Chiesa, e Puritani dottrinarii o rigorosi Calvinisti. Le denominazioni di queste tre specie bastano a dare un'idea degl'intendimenti particolari di ciascuna e delle differenze relative. Ma forse riesce più chiaro il distinguere, come altri ha fatto, tutti i seguaci della fede puritana in queste altre tre gradazioni: di coloro che si contentavano di riforme moderate ne'riti e nella disciplina della Chiesa; di quelli che volevano abolito affatto l'Episcopato, e introdotto in sua vece il Presbitèrianismo; e di quei Puritani che abborrivano tanto dall' una che dall'altra costituzione ecclesiastica, perchè, secondo essi, tutte e due contrarie alla parola divina, la quale credevano non ammettesse nessuna chiesa, nessun ministero estraneo tra la coscienza e il suo Fattore. Erano, insomma, quelle gradazioni naturali di parti più o meno conservatrici, più o meno progressive, in cui furono e saranno sempre divise tutte le comunanze civili.

La prima generazione de' Puritani (che cominciò a essere così chiamata nel 1569, secondo Strype, e nel 1564 secondo Fuller) si componeva, naturalmente, in gran parte, di Presbiteriani, più o meno moderati; come la seconda e terza generazione, che occupano circa la prima metà del secolo XVII, erano formate, sebbene i Presbiteriani vi abbondassero ancora, di Puritani più avanzati, di quelli, che, come abbiamo visto, appartenevano alla terza delle suddette gradazioni. Chiamati da Hume Puritani politici, aderenti più o meno a quella parte che fu detta de'*Brownisti* o *Indipendenti*, essi sono certo coloro che formano il più grande, il più alto Puritanismo: del quale non avrà un chiaro concetto se non

litica erano una sola cosa con la religione: unisono in ciascuno di essi l'uomo; concordi tutti nel fondo della loro fede, essi furono i rivoluzionari più radicali, più convinti, più logici, più inesorabili, più coraggiosi che siano stati al mondo. E tali i caratteri, tale la storia. La loro grande storia comincia veramente col principio del secolo XVII, quando l'Inghilterra, stanca degli abusi della podestà regia, e libera insieme da' pericoli esterni pei quali gli avea tollerati fino allora, si disponeva a rivendicare le sue antiche libertà. Allora i Puritani divennero l'anima e il braccio della nazione, e si vide una successione poco men che secolare di cose sempre più stupende: Parlamenti che disciolti da

---

chi intenda quanto grande fosse la differenza tra lui e il Presbiterianismo, col quale spesso si suole confondere. Se questo era la forma primitiva e più estrinseca della nuova fede, il Puritanismo di cui parliamo n' era la forma ultima e più complessiva. I Puritani più potenti d' intelletto o di mano furono sempre, se non avversi, almeno indifferenti alle quistioni di natura strettamente ecclesiastica de' Presbiteriani. Che se il *Lungo Parlamento*, composto in gran parte di tali Puritani, adottò, nel 1643, la forma presbiteriana per la Chiesa inglese; ciò non fu se non per avere nella guerra contro il Re l'aiuto della Scozia, presbiteriana fin dal principio della Riforma, e che avea fatto di quell' adozione la prima condizione dell' alleanza. Or noi, volendo nel nostro lavoro toccare de' caratteri essenziali della fede puritana, non potevamo togliergli (come del resto fa anche Green, a cui più ci siamo accostati) se non da quel Puritanismo più alto, a cui appartennero coloro che ne'parlamenti, ne'campi di battaglia, nell'arte come nella vita, fecero e lasciarono ai posteri le cose più grandi.

Carlo I, si riuniscono anche più fermi e più arditi; e il *Lungo Parlamento*, quinto de' convocati in quindici anni, che cassa le grandi ingiustizie, punisce i grandi colpevoli del passato e riduce ai giusti limiti la podestà regia; e il patto (Covenant) per cui Inghilterra e Scozia si accordano tanto nell'adozione della forma presbiteriana, quanto nella difesa della libertà; e il conflitto che si estende dal Parlamento al campo di battaglia; e la giornata di Marston Moor, che rivelò il genio di Cromwell, e cangiò le sorti della guerra, in cui fino allora i Cavalieri aveano avuto il vantaggio sulle Teste rotonde; e l'altra di Naseby, che diè termine alla guerra con la vittoria del Parlamento; e la caduta degl'Indipendenti; e la Restaurazione, sconfitta apparente; e in ultimo la rivoluzione e la *Dichiarazione di Dritti*, vittoria finale e immensa dell'idea puritana, il cui trionfo fece la libertà e la grandezza dell'Inghilterra moderna; ideale vagheggiato da due secoli e non raggiunto da' popoli di Europa.

Ma, benemerito della sua patria e del mondo, manca al Puritanismo, secondo l'opinione generale, la gloria della scienza e dell'arte; anzi gli si suole apporre la colpa di aver distrutte quelle splendidissime del secolo precedente, e di esserne per sua natura incapace esso stesso. Io non parlo della scienza; ma, quanto all'arte, l'opinione comune è inesatta, come quella che si fonda sopra un solo lato. E quel

lato è che la fede puritana, preoccupata sopra tutto dell' invisibile e del divino, faceva sentir poca simpatia per le cose visibili e terrene, e rendeva perciò inetti i suoi seguaci a ritrarre la vita com'è, con le sue grandi passioni e con le sue tempeste. Vero. Ma da ciò non consegue di necessità che quella fede dovesse essere incapace di poesia; ne consegue soltanto che essa dovesse produrre (come poi si vide ne' fatti) una poesia tutta sua e a sè conforme. Perchè, se la fede puritana, scemava, da una parte, affetto e interesse alla vita, eccitava però, dall' altra, al massimo grado quelle facoltà da cui la poesia vera deriva. La fede vera e perfettissima, come fa muovere i monti e stare i fiumi, così fa vedere agli occhi vivo e presente ciò che appena è concepibile all' intelletto: in tal modo la fede puritana facea percettibili sensibilmente ai suoi seguaci quelle « cose invisibili », che nel secolo antecedente erano state il problema tormentoso de'più alti intelletti. L'estasi e il rapimento furono tanta parte de'più grandi Puritani. Essi viveano due vite: l'una intima e fantastica; l' altra esteriore e reale, strepitosa e tutta battaglie, quella stessa, cioè, che essi, per attuare il loro ideale, aveano creata in mezzo alla società: così la loro fede era stata ad essi feconda di due mondi, i più opposti che si possano concepire. Fuori di quelle battaglie, le loro anime erano ascetiche e contemplative, e la facoltà immaginativa e il senti-

mento soggiogavano in esse le facoltà analitiche. Or quello stato dell' animo è uno stato essenzialmente poetico, anzi il più poetico che si possa immaginare: e quelle estasi e quelle visioni sono poesia, la sostanza di ogni grande poesia, che è sempre un effetto di quel modo di vivere misterioso, per cui un uomo cessa di vedere e sentire le cose che gli sono realmente innanzi, per vederne e sentirne altre che stanno fuori de' suoi sensi. In ciò l' estasi poetica non è guari diversa da quella prodotta dal fervore religioso ; anzi le due estasi spesso non sono che una cosa sola : il più sublime poema della Bibbia è l' estasi dell' esule di Patmos. La fede puritana fu dunque essenzialmente poetica, salvo quelle limitazioni, che, come vedremo poi, pose essa stessa all'opera delle facoltà creatrici. Che se i suoi seguaci distrussero tante opere di arte, ciò non fu per naturale avversione all' arte stessa, sì bene per le idee, secondo essi, peccaminose che quelle suscitavano : cosa che in quelle condizioni di animo, con quel sentimento o pregiudizio religioso, potrebbe avvenire anche a un grande artista, a un Beato Angelico, per esempio. Non basta che si professassero avversi alla coltura e all' arte, bisogna veder pure se non siano stati inconsapevolmente poetici anche essi ; e se, combattendo per santi fini contro il sentimento, non siano stati essi stessi in balìa de' più focosi sentimenti. Che importa che abborrissero Omero e Vir-

gilio, se erano rapiti da Ezechiello, Davide e Giovanni evangelista? Vuol dire che ragioni estrinseche, quali erano i loro pregiudizi, gl' impedivano di sentire una determinata qualità di poesia, ma non già che non fosse poetico il loro spirito. Nel *Paradiso Ricuperato* di Milton c'è un luogo, dove Gesù, rispondendo a Satana che gli avea offerto i godimenti della scienza e dell' arte, dimostra l' insufficienza e la vanità di ogni sapere e di ogni disciplina profana; e come all'arte tanto famosa de'Greci sia preferibile quella de' poeti della Bibbia, nella quale, oltrechè ogni verità, si trova ogni bellezza, ogni armonia, tutto ciò che possa più sublimare e ricreare il cuore umano (1). In nessuno storico inglese ho

---

(1) . . . . . he who receives
Light from above, from the Fountain of Light,
No other doctrine needs, though granted true;
But these are false, or little else but dreams,
Conjectures, fancies, built on nothing firm.
. . . . . .
Or if I would delight my private hours
With music or with poems, where so soon
As in our native language can I find
That solace? All our law and story strew'd
With hymns, our psalms with artful terms inscribed,
Our Hebrew songs and harps, in Babylon
That pleased so well our victors'ear, declare
That rather Greece from us these arts derived;
Ill imitated, while they loudest sing
The vices of their deities, and their own,

trovato nulla che valesse quanto questo bellissimo luogo a far comprendere in che veramente dovesse consistere l' avversione de' Puritani all' arte profana, e com' essi nondimeno potessero essere così capaci di poesia. Del resto, che la loro fede fosse veramente ispiratrice, mi pare che più che altro possano dimostrarlo quei due capolavori che sono il *Viaggio del Pellegrino* e il *Paradiso Perduto*. Chi dice che essi sono due eccezioni, non bada che, se mai, le sarebbero di quelle eccezioni che uccidono la regola, come certi insetti che non nascono, senza produrre al tempo stesso la morte di quelli in cui presero vita e nutrimento. Una nuova fede, la quale, in poco più di mezzo secolo che dura il suo fiorire, produce due poemi di quell'altezza, parmi ne abbia di avanzo per dimostrare la sua capacità poetica. Che se Milton, come taluni hanno detto, apparteneva mo-

---

In fable, hymn, or song, so personating
Their gods ridiculous, and themselves past shame:
Remove their swelling epithets, thick laid
As varnish on a harlot's cheek, the rest,
Thin sown with aught of profit or delight,
Will far be found unworthy to compare
With Sion' s songs, to all true taste excelling,
Where God is praised aright, and godlike men,
The holiest of holies, and his saints;
(Such are from God inspired, not such from thee),
Unless where moral virtue is express' d
By light of Nature, not in all quite lost....

Paradise Regained, L. IV, v. 288 e segg.

ralmente all'età precedente, da cui gli era venuta la sua meravigliosa coltura classica; la fede puritana può anche più gloriarsi di avere conquistato in lui il maggiore ingegno del tempo, e di avere per opera di lui fatto servire il classicismo alla sua propria causa. La forza, la gloria sono sempre dalla parte dell'idea che impronta i suoi segni sulla materia estranea, la quale, in questo caso, non ci sta che per attestare la sua sconfitta, come i monumenti della grandezza romana sormontati dalla Croce. Ma accostiamoci, che n'è oramai tempo, a quei due grandi poeti puritani, il cui campo dovrebbe essere tanto diverso da quello in cui spaziarono Marlowe e Shakespeare; vediamo come al travaglio delle « cose invisibili » e all' ebbrezza delle passioni umane succeda l' intelligenza de' misteri, la visione del di là e la coscienza mesta e solenne della vita; come agli orizzonti vari e indeterminati del libero pensiero segua quello unico circoscritto e biblico dell'idea puritana; e come, anche in questa seconda contemplazione, l'arte dispieghi il suo potere, eterna e inesauribile come la luce, che ci apre alla vista così le scene più sublimi e ridenti, come le più tetre e paurose dell' universo.

III.

Della vita di Bunyan e di Milton non abbiamo bisogno di dire molti particolari, perchè per il nostro

assunto basta si sappia ch' essi furono due de' più nobili rappresentanti di quelle idee e di quelle passioni puritane, di che noi toccammo con una certa larghezza, appunto perchè, ciò facendo, credemmo di rivelare insieme la più nobile parte di quelle due grandi anime. E Bunyan incarnò in sè il Puritanismo forse anche più compiutamente che non Milton, perchè fu soldato, polemista, predicatore, sì che in lui si trovano congiunti in massima parte quei caratteri, che, come notammo, la fede puritana spiegava nelle sue varie manifestazioni. La giovinezza di lui fu piena di estasi, di scrupoli e di terrori religiosi, che rasentavano la follia, e che ci dovrebbero sembrare inesplicabili in un uomo come Bunyan, se non sapessimo come il misticismo fosse stato quasi la prima forma di ogni grande Puritano; e basti l'esempio di Oliviero Cromwell, uomo così potente insieme di pensiero e di azione. Vero è che Bunyan, dal tempo che si fece ministro del Signore, e cominciò ad esercitare i santi uffici di elevare e consolare anime umane, si liberò della parte falsa del misticismo, e ne ritenne ciò che ci era di veramente bello e sublime. Ma vennero le feroci persecuzioni di Carlo II, ed egli fu gittato in una squallida prigione e tenutovi per dodici anni. Allora, lontano dalla moglie e da'figliuoli, strappato agli uffici del suo ministero, ne'quali soltanto si quietava il suo animo bollente, senza un conforto, senza una speranza,

egli si raccolse in sè, e ne divenne anche più eroico e più grande. A chi gli offriva la libertà a patto che si astenesse di predicare, rispcse: Se mi liberate oggi, predicherò domani. E il suo martirio cominciò a essere tanto più ammirevole, quanto più volontario, e non limitato a sè, ma esteso in un certo modo anche agli esseri da lui supremamente amati, alla moglie e a' figliuoli, tra cui una povera bambina nata cieca, ed a lui così diletta, ch' ei « non pativa nemmeno che il vento le soffiasse sopra » ; e che tutti, privi allora del suo aiuto, languivano nella miseria. Allora, in quello abisso di dolore, si rivelò il lato più meraviglioso di Bunyan; lato ignoto fino a quel punto, non che agli altri, a lui stesso: la potenza della sua fantasia. Chiuso nel suo pensiero, egli concepì una rappresentazione della vita cristiana, non quale essa vita era allora o era stata in alcuni tempi e in alcuni luoghi, ma quale co' suoi caratteri generali avea dovuto essere e sarà sempre: vita circondata da pericoli infiniti, ma ricca di conforti celesti e sublimata dall' aspettazione di destini sovrannaturali, che nessuna tirannia religiosa e politica, nessuna forza della terra potrebbe distruggere. Così Bunyan da un' immensa sciagura derivava un' immensa consolazione per sè e per tutti i Puritani caduti, e per quanti, in ogni tempo, nel travaglio del cammino mortale, fossero capaci di meditare il grande significato della vita cri-

stiana. Quella rappresentazione della vita è il *Viaggio del Pellegrino:* un' allegoría, nella quale la vita cristiana è raffigurata in alcuni pellegrini che fanno un lungo viaggio, pieno d' insidie e pericoli di ogni sorta; e di quei pellegrini c' è chi con maggiore o minore difficoltà giunge alla sua meta, e chi si volta indietro o si smarrisce o si perde.

Il raffigurare come fatto nello spazio quel cammino che facciamo nel tempo, è idea antichissima, ed ha i suoi più chiari esempi nella Bibbia, dove i Patriarchi passano come stranieri sulla terra per giungere alla loro patria celeste; e il popolo ebreo adombra lo stesso significato nel suo viaggio dall'Egitto alla terra promessa. Sempre che poi nel corso de'secoli la fede cristiana si è fatta più viva ne' cuori, quell' allegoria, trovata ognora opportuna, ha dato forma a nuove rappresentazioni della vita. Così il medio evo è pieno di siffatte concezioni, di cui si potrebbe fare uno studio importante per la storia non meno che per l' arte, e dal quale parrebbe soprattutto mirabile la fecondità della fantasia cristiana, che, mossa dalla fede ardente, derivò forme sempre nuove da un' unica forma tradizionale. E tolta dalla Bibbia è pure la forma della visione, che lungo quei secoli di fede venne frequentemente adoperata a dar corpo a concetti religiosi, e spesso congiunta a quella del viaggio allegorico. Così la *Divina Commedia* è un pellegrinaggio in una visione, o

la visione storica di un pellegrinaggio. Or qualche cosa di simile avvenne in quel ridestarsi della fede cristiana in Inghilterra, e specie presso i Puritani, che la fede vollero sceverata dalla tradizione e dalla coltura de' secoli, e rifatta vergine e primitiva com' è nelle Sacre Scritture. Per questo pullularono fra essi i viaggi simbolici e i sogni e le estasi e tutte quelle storie ideali, che nascono naturalmente quando la vita reale è considerata come un' ombra, che ha il suo soggetto in ciò che è di là da lei. E così anche Bunyan concepì la sua visione, ch' è, precisamente come quella di Dante, la visione di un pellegrinaggio. Come Dante lungo il cammino della vita si ritrovò per una selva, Bunyan dice: « andando pel deserto di questo mondo, mi ritrovai in un luogo dov' era una caverna (1) »; la quale era veramente il carcere di Bedford. Così, quasi con le parole stesse, ciascun de' due poeti dà principio alla sua visione, durante la quale, il primo fa egli stesso, il secondo vede fare ad altri un lungo pellegrinaggio. Ed entrambi, descrivendo i loro viaggi, ritraggono quell' ideale della vita, che i loro contemporanei, travolti nelle passioni e negl' interessi del mondo, non sapeano più raffigurarsi, e ch' essi due, predestinati a ciò, doveano fare splendere di nuovo

(1) As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place, where was a Den. *The Pilgrim' s Progress*, p. 1.

in tutta la sua bellezza e santità. E di questo loro scopo essi fanno solenne avvertenza, invitando i lettori, anche qui quasi con le stesse parole, a cercare la dottrina che si asconde dentro il velo della finzione (1). E oltre di avere comune l'idea del pel-

---

(1) Mirate la dottrina che s' asconde
Sotto il velame ecc.
Inf. IX.

Put by the curtains, look within my vail,
Turn up my metaphors, and do not fail;
There, if thou seekest them, such things thou' lt find
As will be helpful to an honest mind.
The Pilgrim's Progress, p. 184.

Sono moltissime le altre somiglianze, che per la natura de'loro argomenti e per la comune ispirazione biblica de'due poeti, si possono notare ne'loro poemi, e mi piace di sceglierne alcune. Come Dante, *Cristiano*, protagonista di Bunyan, si sgomenta di salire il monte ed ha in *Evangelista* il suo Virgilio, che lo salva facendogli tenere altro viaggio. (*Ibid.* p. 14); poi per poco non si volta indietro, quando, salendo il *Colle della Difficoltà*, gli appare, come a Dante, la vista di un leone che gli dà molta paura. (*Ibid.* p. 44). Anche *Cristiano*, scampato dalla *Valle dell' ombra della Morte*, si volge a rimirare il terribile passo: « not out of desire to return, but to see, by the Light of the Day, what Hazards he had gone through in the Dark. » (*Ibid.* p. 67). Anche a lui è cagione a bene sperare *l'ora del tempo*, perchè in quel momento « the Sun was rising.» (*Ibid. Ibid.*) I pellegrini di Bunyan, come quello della Divina Commedia, ch'è il poeta stesso, sono talvolta aiutati da Angeli, che sopraggiungono, quando il bisogno è più urgente; ma, come Dante anche, sono contristati, oltrechè dalle difficoltà del viaggio, da profezie di sventure onde dovranno essere colpiti (*Ibid.* p. 94). E poi curioso vedere com'essi vengano suggellati nella fronte dallo *Interprete* (*Ibid.* p. 236); cosa che ricorda i sette P. che l'angelo del Purgatorio segnò sulla fronte di Dante; ed anche

legrinaggio e della visione, e comune l'alto intendimento morale, le due concezioni poetiche di Bunyan e di Dante si completano a vicenda, come quelle che rappresentano le due parti in cui, nel concetto cristiano, va divisa la storia dell'anima umana: nel poema dell'Inglese ci è la prima parte, cioè le vicende e le condizioni dell'anima fin che vive sopra la terra: la prima vita; nel poema dell'Italiano ci è l'ultima parte, lo stato cioè dell'anima nel mondo di là: la seconda vita. La morte è insieme il limite che divide, e il legame che unisce le due epopee. Con Bunyan, è vero, giungiamo anche alla soglia dell'inferno, dove sentiamo ciò che abbiamo sentito entrando nell'inferno dantesco; e poi tocchiamo le prime soglie del paradiso per assistere un poco allo ingresso trionfale degli spiriti eletti;

---

come siano esaminati da *Prudenza* intorno alle cose della fede, allo stesso modo che Dante viene esaminato nel Paradiso. Lascio tante altre somiglianze, che ho osservato ne'due poemi; ma non voglio tacere che la prima, quella che riguarda il cominciamento delle due visioni, l'ho trovata fatta in una traduzione anonima italiana del poema inglese (*Firenze*, 1863). Noto questo, non solo perchè mi piace di dare pur nelle minime cose a ognuno il suo, ma anche per averne occasione a dire, che quella è una traduzione assai bella e che potrebbe servire di modello a quei nostri che voltano da lingue straniere. Solo di una cosa non so lodare l'anonimo traduttore, ed è di non aver voltato tutto intero il poema fin nelle menome sue parti, e di aver tralasciato, fra l'altro, l'apologia che lo precede, e ch'è una delle cose più originali e graziose che io mi abbia letto.

ma l'andare più oltre ci è impossibile, perchè il poeta non vuole accompagnarci di là da quelle. Con Dante, al contrario, cominciamo a peregrinare uscendo di un tratto dal mondo terreno, il quale poi viene, sì, continuamente in iscena, ma ci viene sempre come reminiscenza, come storia, non mai come cosa attuale, quale ci appare nel poema inglese. Ma delle due parti della storia umana, l'una non potrebbe esistere senza dell'altra; onde ciascuno de'due poeti, nel toglierne a suo argomento una sola, fondava, moralmente, la sua concezione sopra entrambe: ne rappresentava una, ma questa parziale rappresentazione pigliava significato e valore e anche forma dalla profonda intelligenza che egli avea di tutte e due le parti, di tutta intera la storia ideale dell'anima cristiana. I due poeti mi somigliano un po'a due grandi attori, che possano recitare stupendamente una sola parte di una tragedia, perchè comprendono appieno tutta l'azione in essa contenuta. Di fatti, nel concetto cristiano, la prima vita dell'uomo non ha valore se non in quanto n'esiste una seconda, e questa non è che la traduzione sovrannaturale della prima. I supplizi eterni e gli eterni godimenti de' due opposti regni di Dante (non parlo del Purgatorio, non ammesso naturalmente dal poeta puritano) sono i peccati e le opere meritorie della terra, messi in azione sopra due grandi teatri ultramondani; e i peccati e le opere meritorie onde si

compone la vita de' pellegrini di Bunyan, non sono che una rappresentazione terrena e anticipata di ciò che avverrà in quei teatri ultramondani. Ma volendo dir qualche cosa di più particolare intorno al poema di Bunyan, ci pare necessario di farne conoscere un po' la favola ai nostri lettori; perchè i lettori, in generale, quando non sanno o non ricordano l'argomento di che trattasi, sono sempre tentati a sospettare che il critico non ci metta troppe cose di suo capo; ed a me il pensiero di quel sospetto mi trattiene la penna, e mi toglie quel po' di coraggio che Dio sa come ero riuscito a farmi nel trattare un difficile argomento di letteratura straniera. Pure, ricordandomi, come scrivendo soglio sempre, di ciò che i lettori più desiderano, sarò rapidissimo; e ad essi farò fare in due minuti quel viaggio che, a farlo con Bunyan, durerebbe qualche giorno, e coi suoi pellegrini, non meno di una vita intera.

IV.

Bunyan dunque, come abbiamo detto, viaggiando per il deserto di questo mondo, si ritrovò in una spelonca dove, addormentatosi, ebbe una visione; e la visione fu questa. Egli vide un uomo, chiamato *Cristiano*, che con un libro tra le mani e un gran fardello sopra le spalle leggeva e piangeva insieme, e poi gridava: che debbo io fare? Costui diceva così,

perchè prevedea che sulla sua nativa città pioverebbe il fuoco del cielo e vi ucciderebbe ogni persona. Poi corre a darne notizia alla sua donna ed ai suoi figliuoli; ma vedendosene deriso, ritorna solitario ne' campi, dove, mentre piangeva e ripeteva come prima: che debbo fare? gli appare *Evangelista*, il quale gli addita una porticina stretta, ch'era in fondo ad una vasta pianura, dicendogli: va fino a quella, picchia e saprai colà che cosa fare. *Cristiano* capisce che là troverebbe la via della salvazione; e, sempre respingendo la gente che gli si facea dappresso per motteggiarlo e dissuaderlo del suo viaggio, corre a quella porticina, seguìto da un uomo, che solo, fra tanti derisori, avea voluto imitarlo. Ma giunto con questo novello compagno, per nome *Pieghevole*, a un luogo che si chiamava il *Pantano dello Sgomento*, caddero entrambi nel fango, da cui, dopo lungo affaticarsi, si trassero fuori; *Pieghevole*, per ritornare indietro, sgomentato di un viaggio che fin dal principio riusciva così duro; e *Cristiano*, per proseguirlo animosamente come lo avea cominciato. Or mentre così soletto continuava il suo cammino, ecco apparirgli *Umana Sapienza*, da cui si fa persuadere a lasciare quella via, e salire invece sopra un monte vicino, dov' era un uomo che saprebbe meglio che altri togliergli d' in su le spalle quel pesante fardello. E *Cristiano* comincia a salire, ma a mezzo l' erta si sgomenta, si pente, e

mentre piange il suo fallo, ecco offrirglisi agli occhi di nuovo quell' *Evangelista*, che gli avea pur dianzi additato la diritta via; e che ora, dopo qualche rimprovero, gliela accenna di nuovo. Il pellegrino in piccol tempo giunge alla porticina stretta, dove da *Benevolenza* gli viene insegnata la casa dell' *Interprete:* personaggio codesto di somma importanza, dal quale egli è accolto ed istruito intorno alla grazia divina e ai doveri del cristiano, mercè di parecchie pitture allegoriche. Dopo ciò, *Cristiano* ripiglia il suo viaggio, e arrivato in un luogo, dov' era una croce ed un sepolcro, si sente finalmente cadere dalle spalle quel fardello, sotto cui era venuto gemendo fino a quel punto. E così più lieto e animoso che mai prosegue il cammino, e dopo varie avventure, monta non senza soccorso soprannaturale il *Colle della Difficoltà*, entra nella *Casa Bella*, ci vede e sente di grandi cose, e provvedesi di armi necessarie per difendersi da' pericoli, che incontrerà nella parte del viaggio che gli rimane a compiere. E difatti, non era appena disceso dal *Colle*, che *Apollion*, spaventevole mostro, lo assalì ferocemente e poco mancò che non lo finisse. Dalla *Valle della umiliazione* passa *Cristiano* nella *Valle dell'ombra della morte*, dove erano due giganti, però non più formidabili come una volta, *Papa* e *Pagano*; e riesce poi a salvarsi da nuovi e più terribili pericoli. E poi trova *Fedele*, pellegrino che teneva lo

stesso viaggio, ed era il solo tra tanti incontrati fin qui che avesse perdurato, e con lui, divenutogli amico, prosegue il cammino fino alla *Fiera della Vanità*, per la quale passa la via che mena alla Città celeste. Ma in quella Fiera essi sono maltrattati e gittati in carcere, donde *Fedele* è tratto per essere condannato a crudelissima morte, e *Cristiano* fugge mercè di un miracolo. La Provvidenza volle che anche questa volta egli avesse la fortuna di un buon compagno, e questi fu *Sperante*, uno degli uomini della Fiera, che ammirando le virtù de' due prigionieri, si era convertito alla loro fede, ed ora muove con *Cristiano* verso la celeste Gerusalemme. E qui una nuova serie di avventure interessantissime, fino a che i due pellegrini, che aveano vinto tanti pericoli, vennero a mano del gigante *Disperazione;* e il carcere e i flagelli durissimi e finalmente la loro meravigliosa liberazione, formano uno de' più lunghi e vivaci episodi di questa storia, che n'è sì ricca. Dopo le tribolazioni, ecco le gioie onde Dio consola sempre gli afflitti: ecco i due pellegrini sulle *Montagne dilettevoli*, accolti e festeggiati da' *Pastori* che ci sono; e donde possono vedere co' cannocchiali lontana lontana la Città celeste, alla quale però non doveano giungere senza qualche altra prova di dolore. Perchè, scendendo da quelle montagne, si lascian nuovamente sedurre; ma ricondotti da un

Angelo, non si smarriscono più, e resistono vittoriosamente ad *Ateo*, che gli confortava a ritornare indietro, come faceva lui, persuaso, dopo venti anni di fatiche, che quella Città celeste, da tutti cercata, non esisteva in nessun luogo. E i pellegrini entrano nel paese incantato, sforzandosi di non farsi vincere dal sonno, perchè colà l'aere sopisce così le facoltà della mente, ch' è un miracolo se uno non vi si addormenta; e poi finalmente guadagnano la terra di Beulah. E Beulah, raffigurando quello stato delle anime elette, giocondo per tante speranze, che precede la morte, è come un anti-paradiso, da cui si scorge vicina quella città celeste, di cui il desiderio è oramai sì ardente ne' pellegrini, che essi ne languono e ammalano. La città celeste, descritta come nell'Apocalisse (1), scintillava al sole, così che i due non potevano guardarla ad occhio nudo. Le scorre dinanzi un fiume senza alcun ponte e che va passato a guado. Quel fiume è la morte; passaggio necessario da questa all'altra vita; estrema e terribile pruova del cristiano, il quale ci sia saputo giungere, e di là dalla quale non è poi che godimento e gioia. E varcato il fiume, dove hanno già lasciati i loro involucri corporei, i pellegrini ascendono la *Montagna* del paradiso, le cui fondamenta stanno più in su delle nuvole. Angeli gli accompa-

(1) XXI, 18.

gnano, angeli vengon loro incontro e li circondano da tutte parti, così che pare il Cielo stesso cali fino ad essi; altri angeli cantano e suonano, ed altri portano loro arpe e corone. Le campane della Città suonano a festa; i pellegrini entrano tra tanto tripudio; le porte si chiudono dietro ad essi; e il poeta si sveglia.

Qui finisce la prima parte del lavoro di Bunyan. Taine nell'analisi che fa di quest'opera, tace affatto della seconda parte. Forse l'illustre critico la credette meno interessante; ma il vero è che essa importa sommamente a far conoscere la prodigiosa fecondità della fantasia del poeta, il quale in essa creò nuovi caratteri e nuovi episodi, che hanno lo stesso significato e si muovono sulla medesima scena, da cui sono scomparsi i primi; come se, col rappresentare sul teatro stesso un secondo dramma, volesse rendere più evidenti i concetti adombrati nel primo, testè compiuto.

Si tratta di una nuova visione, di un nuovo pellegrinaggio, quello della moglie di *Cristiano*, la quale, rimasta sola, comincia a sentire il rimorso di non averlo seguito, e piange e non ha più pace, fin che, confortata da un sogno e da una lettera che il re del cielo le manda, e respinte le tentazioni di *Timorosa*, che cercava di rimuoverla dal novello proposito, si mette anch'essa co' suoi quattro figliuoli per la via sì gloriosamente percorsa da' pri-

mi pellegrini. Passano il *Pantano dello Sgomento*, ma questo passaggio non ha di comune con quello di *Cristiano* se non il nome del luogo; chè tutto il resto è nuova invenzione del poeta come tutti nuovi sono i casi e i particolari di questo secondo pellegrinaggio. E giungono alla porticina dove avea picchiato *Cristiano*, e viene quello stesso *Benevolenza*, che avea aperto a lui; e qui nuovi episodi, tra cui quello così grazioso di *Misericordia*, che per troppa modestia e timidità, non entrata a tempo con gli altri della compagnia, si vede chiudere innanzi la porta e rimanere esclusa lei sola; onde sviene e resta come cosa morta, fin che non accorrono i compagni a raccoglierla e metterla dentro anche lei. Ma partitisi di quivi, e giunti alla casa dell' *Interprete*, osservano non pure i quadri allegorici veduti da *Cristiano*, ma altri ancora, che adombravano altri veri della religione, ed incitavano, come i primi, a virtù e perduranza. E nuovi personaggi si succedono da qui innanzi. Vien fuori un prode guerriero, *Grancuore*, il quale dall'*Interprete* è dato per guida alla compagnia de' pellegrini, che, composta di donne e di fanciulli, non sarebbe valsa tutta insieme quanto il solo *Cristiano* contro i pericoli ulteriori del viaggio. Così essa, protetta da quell' eroe, prosegue sempre felicemente il suo cammino; monta sul *Colle della Difficoltà*, entra nella *Casa Bella* e passa le due valli dell' *Umiliazio-*

ne e della *Morte*, funeste a tanti poveri passeggieri. E *Grancuore* fa di molte prodezze, fuga i leoni che assalivano i suoi deboli protetti , e abbatte ad ogni passo terribili giganti: *Arcigno* , *Straziatore* , *Uccidi-buoni*, *Disperazione* cadono in vari modi sotto i suoi colpi. Ed ecco venir mano mano sulla scena *Galantuomo*, *Mentedebole*, *Zoppicante* e *Prode pel vero ;* eccoli mischiarsi con gli altri , che ci erano prima, e il dramma farsi sempre più ricco , vario e interessante. Così , passando per tutti quei luoghi , che erano stati percorsi da *Cristiano*,e sempre più ingrossandosi, la brava compagnia giunge anch' essa a quel paese di Beulah, che è il termine del faticoso cammino. Infine il poeta assiste alla morte , cioè al passaggio del fiume , de' pellegrini più vecchi ; e il passaggio è descritto con tanta ricchezza di particolari, che vediamo uno spettacolo nuovo sempre che ciascuno di quelli varca le acque. E quando la vecchia generazione è passata tutta, il poeta si sveglia di nuovo, ed anche la seconda visione è finita.

V.

Si sveglia il poeta, e ci svegliamo anche noi, perchè anche noi abbiamo fatto lo stesso sogno. Già egli ce ne avea avvertito nella curiosa apologia in versi,premessa al suo lavoro, dicendoci che noi, leggendolo,ci saremmo procurati tra gli altri vantaggi

anche quello di *sognare senza dormire* (1). Queste due sole parole mi fanno credere che nessuno meglio di Bunyan ha capito, o, almeno, più semplicemente espresso qual sia il vero e massimo effetto della grande poesia: sono due parole così piene di contenuto, che ci si può fondare tutta una teoria. Un gran lavoro poetico, come è stato un sogno nella veglia per il poeta, tale diviene anche per i lettori. Noi non viviamo mai in un mondo ideale così sensibilmente, come ci accade nel sogno. Nella veglia, la stessa immaginativa (che, secondo Dante, ci ruba così che noi non ci avvediamo della realtà, nemmeno dove ci suonino intorno mille trombe) non giunge mai a produrre tutta intera la illusione del sogno: nel quale la fede alle ombre non solo rimane in noi così intera, come, vegliando, l'abbiamo alle cose reali, ma spesso giunge a farci sentire anche più vivi il dolore e la voluttà. L'intensità della illusione

---

(1) Would' st thou be in a Dream, and yet not sleep?
Or, wouldest thou in a moment laugh, and weep?
Wouldest thou lose thyself, and catch no harm?
And find thyself again without a charm?
Would' st read thyself, and read thou know'st not what,
And yet know, whether thou art blest or not,
By reading the same lines? O then come hither,
And lay my Book, thy Head, and Heart together.

The Pilgrim's Progress, p. XVII.

prodotta da un capolavoro poetico non poteva dunque esser meglio paragonata che a quella de' sogni. Al primo apparire de' fantasmi, resi dal poeta sensibili per noi, tutto ciò che ci circonda, appunto come quando comincia a soggiogarci il sonno, svanisce all'occhio nostro, ed essi divengono la sola nostra compagnia. Quando apriamo l' *Iliade* o la *Divina Commedia* o l' *Otello* o il *Don Chisciotte*, noi non abbiamo consapevolezza di quell' oblio che ci conquista, e di quel magico passaggio che facciamo ad un altro vivere; e quando la lettura è finita, come al destarci da un dolce sogno, ripigliamo con un certo stento e dispiacere la coscienza di noi e del mondo reale. Ma se la poesia gareggia col sogno quanto alla intensità, essa lo supera infinitamente quanto alla durata delle illusioni, che entrambi producono. Le visioni più divine del sogno, se appena desti noi crediamo vederle ancora nell' incerto raggio del sole, si risolvono poi subito in nebbia. Ma restano invece incancellabili in noi le immagini che ci apporta il sogno poetico; e le persone che ci siano apparse in esso, rimangono nella nostra memoria come quelle degli amici più cari, e le conosciamo agli atti e distinguiamo alla voce non meno che gl'individui a noi più familiari. Tali sono le creature di Bunyan. Un Italiano potrebbe farsi una perfetta idea del potere esercitato da questo libro negli animi degl' Inglesi, sol che si ricordi di ciò ch'è avvenuto in Ita-

lia per effetto di quella *Storia milanese del secolo XVII*, dove sono narrate le avventure di due poveretti, che oppressi, insidiati, costretti a lasciare i dolci monti nativi, a nascondersi agli occhi del mondo, riescono infine con l'aiuto della Provvidenza a essere, come voleano da principio, sposi tra loro. L'effetto di quella storia fu che quei due poveretti, e i loro oppressori, e i loro protettori, e le altre persone che parteciparono in vario modo ai loro casi, divennero per ogni Italiano come gl' individui ch' egli abbia più conosciuto. Non ci è cosa in cui gl' Italiani di questo secolo, per quanto fra loro discordi di fede politica o religiosa, di costumi, di parola, si accordino così perfettamente tra loro, come nella certezza di aver visto realmente e di rivedere sempre che vogliano quei personaggi, e le scene di pietà e di terrore di cui questi furono autori o spettatori; e i villaggi, i conventi, i monti, i fiumi, i castelli, le città, dove quelle scene ebbero luogo: sì che l'esistenza di quella famiglia manzoniana è per noi una specie di fede, che vince in certezza e in numero di seguaci qualunque altra fede, o avanzo di fede sia rimasto in mezzo allo scetticismo o alla negazione de'nostri tempi. Ora ciò che i *Promessi Sposi* hanno operato da un mezzo secolo in Italia, il *Viaggio del Pellegrino* l'ha operato da due in Inghilterra; e gl'Inglesi di oggi, come quelli del secolo decimottavo e della fine del secolo decimosettimo,

credono di aver visto quei pellegrini: pellegrini eterni, innanzi a cui tramontano generazioni e generazioni, senza che essi tramontino mai! Si direbbe che il genio, di cui sono figli, gli abbia condannati ad un viaggio, che, appena compiuto, si debba ripetere perennemente allo stesso modo; affinchè la vista dei loro casi, or tristi or lieti, possa far battere i cuori, spremere lagrime e procurare diletto ineffabile a un numero infinito di uomini.

Bunyan ha dunque compiuto una delle maggiori meraviglie della fantasia umana. Ma, per conoscere appieno il suo valore, bisogna si sappia com' egli abbia conseguito tanto effetto non ostante grandi difficoltà, delle quali alcune sono particolari a lui solo, altre non si trovano allo stesso grado presso altri poeti. Così entriamo nell' esame delle qualità particolari del poeta e del poema. Un gran poeta è due cose insieme: un poeta come i pochi pari suoi, e un poeta simile solo a sè stesso. Un gran poema è un miracolo che porta l'impronta di quella quasi doppia personalità che l'ha compiuto. De' caratteri generali di un gran poeta è facile il dire; non si falla mai, perchè si sa che in tale poeta ci debbono essere. Ma ben difficile è il saper cogliere i suoi caratteri più particolari e più intimi: e in ciò sta tutto il pro della critica.

Non credo che alcun poeta sia vivuto in un cerchio così limitato d'idee e di affetti come quello in

cui visse Bunyan. Egli, figlio di un calderaio, avea ricevuto una istruzione appena elementare, e poscia disimparato fin anche quel po' di leggere e scrivere appreso nella fanciullezza, tanto che dovette riapprenderlo di nuovo dalla moglie; e così potè giungere da sè a comprendere la Bibbia e il *Libro de' Martiri* di Fox, che furono poi sempre i soli libri da lui studiati. Senza scienza, senza lettere, senza conoscenza del mondo, e stando sempre negli stessi luoghi dove era nato, o dove esercitava uffici spirituali, egli non pensò, non sentì, non vide altro nel dì e nella notte, nella veglia e nel sonno, se non le idee e gli affetti che gli venivano da quelle letture, o dal suo cuore, che n'era sempre sommamente commosso. Da che poi la prigionia lo ebbe tolto ad ogni umano consorzio, tutte le forze dell' animo gli si concentrarono nella fantasia, e divenne in lui voluttà suprema e natura insieme il contemplare in immagine tutte le sue idee: egli fantasticava come respirava. E quando cominciò a meditare il corso e i casi della vita cristiana, egli pensava e vedeva al tempo stesso le cose meditate, perchè quelle cose, le quali altro non erano che una serie d' idee astratte, di concetti morali o teologici, spuntavano naturalmente nel suo cervello in sostanze dotate di organi e di coscienza, allo stesso modo che i semi sorgono dal terreno in piante. Nulla di più mirabile che il considerare come quella sorta di materia,

così arida, e chiusa in un intelletto così povero di scienza, potesse essere il seme di tanta creazione qual è il suo poema. Nulla ci era in quella materia che somigliasse ad un primo movimento di poesia, ad un principio d' idealità; nulla in quel poeta, che, come forza estrinseca, eccitasse o aiutasse in qualsia modo il movimento dinamico della fantasia. Non ci era la mitologia, ch'è pure l'opera di altre fantasie e l'espressione animata di concetti e di affetti che furono vivi un tempo. Non la storia, che pure ha in sè tanta poesia naturale, tanti caratteri, tante passioni, tante tragedie. Non la scienza e l' osservazione della natura, dalle quali ogni gran poeta ha tratta tanta ricchezza di colori e d'armonie. Vedete, per esempio, Dante: quante volte in lui l'uno de' termini del paragone è un fatto della natura o dello spirito o della scienza: un fatto che, accennato o descritto, illumina così l' idea principale, che questa non sarebbe divenuta altrettanto evidente, se in quella vece fosse stata essa stessa vestita di forme corporee o direttamente rappresentata. Sono innegabili le agevolezze, che da tutte quelle sorgenti vengono alla fantasia nella sua opera di obbiettivare e di personificare le idee, di estendere la sensibilità ai campi più astratti del pensiero; come, per conseguenza, sono innegabili le difficoltà maggiori ch' essa incontra dove quelle sorgenti le manchino. L'astratto in poesia è niente, e Bunyan crea dunque quasi sempre

dal niente: è il segno della massima capacità fantastica.

Ma quel poeta, a compiere la sua mirabile visione, ha dovuto superare un'altra difficoltà non minore e anche particolarissima a lui. E la difficoltà gli veniva da ciò, ch' egli, se come abbiamo visto, volea farci sognare nella veglia, cioè dilettarci sommamente, volea però insieme e sovrattutto edificarci; ed a questo maggiore scopo della salute delle anime, sacrificare, sempre che fosse necessario, l'altro minore di ricreare i sensi. Onde, fedele a questo proposito, egli ci desta continuamente alla realtà delle cose, temendo che le illusioni da lui stesso in noi prodotte siano troppo forti e possano farcela dimenticare. E così, il testo del poema è intarsiato d' infinite citazioni bibliche, gli stessi margini del libro sono sparsi di motti, chiose e avvertenze, che ricordano continuamente il proposito religioso e le cose adombrate dalla favola. I personaggi fanno spessi e lunghi discorsi intorno ai dommi e ai doveri religiosi. Che più? I loro nomi stessi dinotano virtù o vizi; nomi che sono come tante leggende pendenti dalla fronte a ciascuno, e che ci dicano: badate, costoro non sono che ombre; pensate più a ciò che essi significano che non a ciò che paiono. È Bunyan insomma, che, al contrario di ogni altro poeta, vuole che le sue creature valgano più come nomi che come persone! Eppure, non ostante tutto questo,

quei personaggi stanno come in anima e corpo innanzi a noi; appunto come nella realtà della vita ci starebbero delle persone, a cui il capriccio de' loro padri avesse imposto simili nomi astratti di virtù e di vizi. Legati ad esse d'interessi e di passioni, noi non penseremmo mai al significato de' loro nomi; e se pure ci pensassimo, il nostro amore e il nostro odio, e in generale il nostro concetto intorno a quelle persone, non deriverebbe mai da' nomi, ma sempre dalle qualità reali e viventi che ci paresse di scorgere in loro. E questo ci accade con le creature di Bunyan. Egli vorrebbe essere teologo innanzi tutto; ma in lui il teologo è vinto dal poeta. Vorrebbe ora circoscrivere, ora sospendere le conseguenze del suo miracolo, ma il miracolo avviene perfetto, intero e continuo. Il poeta inglese è come quell'incantatore che, secondo una favola del medio evo, potea fare a sua posta l'incanto: ma, pronunciate le magiche parole, non avrebbe potuto distruggere pur menoma parte del portento operato. Se Bunyan si fosse accorto che il suo prodigio era più forte del suo volere, se ne sarebbe rammaricato senza fine, tanto era egli pio; ma si affidò nell' effetto che, secondo lui, avrebbero infallibilmente fatto gl'infiniti segni sensibili, posti nel suo poema a richiamare alla mente del lettore la realtà delle cose. Non pensò che, essendo in lui il teologo ed il poeta, se al primo avea concesso tutti quei segni materiali,

quelle sentenze, quelle citazioni bibliche, quei nomi, al secondo avea dato a costruire l' intimo dei caratteri; e chi possiede l' intimo, muove a sua posta gli animi degli spettatori, e, nella vita reale come nell'arte, può quanto vuole.

Così l' allegoria di Bunyan rimane compiuta e mirabile, non ostante questi difetti che, in sostanza, si possono chiamare errori volontari. E rimane compiuta e mirabile non ostante certi altri difetti che, per contrario, sono, come tutti i difetti veri, affatto involontari; e che consistono nelle imperfezioni intrinseche dell' allegoria, cioè, o nelle contraddizioni tra la verità morale e la forma allegorica, o in quelle tra le diverse parti di questa stessa forma. Qualche critico ha già notato alcuni di tali difetti : così Macaulay ci trova, fra gli altri, questo, che dove nel poema la morte è raffigurata da un fiume che, naturalmente, i pellegrini tutti debbono passare; uno poi de'più importanti fra essi, *Fedele*, ben prima di giungervi, perisce per morte violenta: e così l' allegoria generale perde molto del suo valore. Ma se il notare i difetti di questo genere nel poema di Bunyan importasse gran fatto, io potrei accennarne uno immensamente più grave che non tutti quelli che ho veduto notati da altri. Ed il difetto è: che in questa allegoria, considerata nella sua forma generale, nel suo intero, non ci è esatta corrispondenza tra i modi onde l'anima del cristiano nella vita reale

soffre, combatte, cade o procede innanzi, e le finzioni con le quali appunto il poeta ha voluto adombrare quei modi. Nel *Viaggio del Pellegrino* i pericoli del cammino sono descritti come succedentisi l'un l'altro, secondo la loro qualità, cioè secondo la natura de'diversi peccati, di cui essi sono altrettante figure: in tal modo prima è il pericolo dello *Sgomento*, poi quello dell'*Umana Sapienza*, poi quello dell'*Orgoglio*, e così fino agli ultimi, che stanno più vicini al fiume della morte. Il pellegrino di Bunyan gl'incontra uno alla volta, e superatone uno, non incontra mai più questo, ma sempre un altro diverso, appunto come sempre diverse sono le terre, le città e le campagne, che il viaggiatore vede lungo il suo cammino. Or questo modo non corrisponde alla realità: in essa, i pericoli che minacciano la virtù del cristiano, non si succedono secondo le loro qualità, ma secondo le contingenze infinite della vita; e spesso non uno alla volta, ma parecchi insieme la minacciano; e, più spesso ancora, uno stesso pericolo, vinto una volta, ritorna ad assalirci chi sa quante altre fino alla morte. Che se pure quel modo di Bunyan corrispondesse alla realtà, ei nol potrebbe essere che per una vita sola, per un unico individuo, non mai per parecchi: e pure parecchi e distintissimi fra loro, o per carattere, o per età, o per sesso, o per tutte queste cose insieme, sono i personaggi a ciascuno de' quali il poeta fa incontrare i pericoli sempre collo stesso or-

dine. Ma, come dicemmo da principio, questi e simili difetti non guastano l' allegoria del poema, la quale, per essere divenuta storia, non ci fa pensare alle sue relazioni, più o meno perfette, con le idee morali. Il suo valore assoluto ci basta e ci riempie; e non c'importa, salvo che non ci avessimo un interesse particolare, di cercare il suo valore relativo. Se i pellegrini, se i luoghi ch' essi percorrono sono cose vere, dov' è più la contraddizione tra la morte violenta di *Fedele*, e il passaggio del fiume, che fanno gli altri pellegrini? Nulla di più naturale che uno de' viaggiatori sia morto ucciso, e gli altri si siano annegati. Lo stesso difetto da me osservato, per quanto grave, non mostra se non l'imperfezione del sistema teologico o morale del nostro Puritano; perchè, quanto all'allegoria, anche nulla di più naturale che i diversi punti di un lungo cammino, i pantani, le valli, i monti, i fiumi e le cose che in essi si vedono, siano incontrati sempre con lo stesso ordine, non pure da un viaggiatore solo, ma da quanti ne possono successivamente venire appresso: appunto come accade ne' viaggi di coloro che mangiano, bevono e vestono panni. Eccoci dunque innanzi un sogno perfettissimo, una mirabile opera d'incanto, nonostante le grandi difficoltà create o incontrate da colui che la compiva. Ma dopo conosciute quelle difficoltà, è importante di cercare: quali specie di creature umane escono di mano a Bunyan più vive e più

mobili? Che quantità di passione sentono le sue creature? Fino a qual grado si eleva il calore delle loro vite e quello della commozione che in noi destano?

Bunyan, come ogni grande poeta, intende tutte le manifestazioni della vita, ficca lo sguardo in tutte le profondità del cuore umano, crea ogni sorta di caratteri; tanto che nel suo poema ci sono figure di quegli uomini che sembrano essere venuti quaggiù unicamente per contristare i propri fratelli, e di quegli altri, tanto diversi, che immolano se stessi per consolarli e farli migliori; ci sono tempre eroiche, che non dispiegano tutta la loro virtù se non nelle pruove più terribili, e tempre buone ma fiacche, a cui la virtù vien meno appunto in quelle occasioni; nature perfide e insidiose, che ti farebbero dubitare della nobiltà del destino umano, e nature celestiali che ti costringerebbero a ripudiare una spiegazione sconsolata che ti fossi fatta de' problemi della vita, visto il grado di felicità onde questa può esser capace in loro compagnia. Tale era *Misericordia*, sublime e santa donna, che non sapea capire come a questo mondo ci fossero anime invidiose, che prendeva come suoi i dolori e le lagrime de' propri simili, e facea abiti e vesti per darle ai poverelli; e che mi ha fatto tante volte ricordare di te, che pur dianzi mi lasciavi per sempre, o madre mia! Ed anche come ogni grande

poeta, Bunyan sa compiere una delle maggiori meraviglie dell' arte, cioè creare caratteri simili e insieme distinti; cosa di che abbiamo frequenti esempi nella vita reale. La somma difficoltà in questa specie di creazione sta nel potere cogliere quelle sottili dissomiglianze,che spesso, quasi come gl'imponderabili in fisica, si sottraggono all'analisi. Considerate un momento che due intrepidi siano *Galantuomo* che « si batterebbe fino all' ultimo sangue, certo com' è di non farsi vincere da nessuno »; e *Prode pel Vero* che « non avrebbe paura se tutto un esercito si schierasse contro di lui ». Non li potreste forse distinguere dagli egregi fatti che entrambi sanno compiere, ma badate un po', e vedrete come nel fondo comune la individualità di ciascuno si stacchi e risalti pur ne' minimi particolari: vedrete, per esempio, come il primo de' due personaggi, richiesto del suo nome, tace; poscia, interrogato di nuovo s' ei fosse colui che si chiamava *Galantuomo*, si fa tutto rosso e dice: questo nome non significa le mie qualità, ma è un semplice nome proprio, e bramo che la mia vita si conformi ad esso. Ma il secondo, interrogato parimenti, mette subito fuori, senza ritegno d' umiltà, il suo nome anche più onorevole che quello di *Galantuomo*, dicendo: io mi chiamo *Prode pel Vero*. Così una creazione ci è sempre, perchè il poeta ci mette sempre innanzi un concreto perfetto; e ogni concreto perfetto non è

mai identico a un altro. E quando ci vuol dare due caratteri proprio gemelli, come quelli di *Mentedebole* e *Temente*, due uomini che a tutti parevano simili nel temperamento, nel colore, nella favella, e il primo de' quali soleva dire di riscontrare in sè tutto ciò che avea notato nel secondo; allora il poeta fa venire sulla scena l'uno, dopo che abbiamo visto l'altro muoversi nella magnifica rappresentazione che ne avea fatto *Grancuore*; *Temente* è già una reminiscenza, quando *Mentedebole* è un fatto presente: così, se manca la novità del carattere, ci è sempre quella de' fatti, perchè, naturalmente, le azioni di due caratteri anche gemelli sono sempre dissimili tra loro.

Ma io dicevo da principio che, essendo evidenti in Bunyan le qualità di ogni poeta sommo, importava cercare quali fossero quelle a lui particolari e quali forme della vita egli ritraesse più perfettamente. Or tra tanti personaggi così meravigliosamente veri, i più perfetti mi sembrano quelli che rivelano meno le virtù che le debolezze dell'umana natura; ma quelle debolezze che, congiunte a una certa bontà, non che suscitarci il disprezzo, si guadagnano la nostra simpatia. E in questa sorta di creazioni, Bunyan è veramente poeta originalissimo, che tira tutto dal suo intimo, senza giovarsi nemmeno di reminiscenze o immagini bibliche. L'opinione ch'ei prendesse tanta parte della sua poesia dalla Bibbia,

è troppo assoluta e generica. Dalla Bibbia ei fu certo ispirato, perchè quel soprannaturale era l'anima sua; dalla Bibbia prese tutti i veri tanto generali che particolari, che sono come il midollo delle sue finzioni; e ne prese concetti e immagini e nomi di cose e di persone; ma la poesia nel senso più intrinseco, cioè quelle anime vive al paro delle nostre, quelle creature le cui azioni nel suo poema s'intrecciano e fanno dramma come quello a cui partecipiamo nella vita reale, tale poesia, dico, egli la derivò dal profondo del suo cuore. E n'è pruova, fra l'altro, questo, che le meno bibliche tra le sue creature sono appunto quelle di cui abbiamo già detto che rivelano le debolezze umane, e che ci sembrano le più perfette. Uno di questi caratteri è *Temente*, una paura vivente, un don Abbondio. È vero ch'egli, temendo sopra tutto per la sua virtù, che credea troppo scarsa al bisogno, era molto migliore del nostro Curato, che temeva anzi tutto per la propria pelle; ma in quel non esser mai rassicurati abbastanza, in quell'eterna angoscia di paura che avvelenava le loro vite, essi sono due mirabili fratelli, che ne hanno tanti altri nel mondo reale, ma ch'è ben difficile che ne abbiano di molti eguali nelle regioni dell'arte. Se tali uomini non lasciano fama di loro al mondo, e Dante li guardava e passava, gli è un ben altro affare quando ci vengano presentati da un Bunyan e da un Manzoni. Chè in tal caso

essi hanno forza di farci capovolgere la scala della stimabilità; e *Temente* ci apparirà più importante di *Grancuore;* e don Abbondio, quel pulcino nella stoppa, ruberà tre quarti della nostra attenzione a personaggi eroici come l' Innominato e Federigo. Ma bisogna che conosciamo un po'meglio il don Abbondio inglese; sentite qualche cosa di ciò che di lui narra *Grancuore.*

« Egli avea sempre una paura in corpo di non giungere al luogo dove ardeva di andare. Ogni minima difficoltà, ogni apparenza di ostacolo, di cui sentisse parlare, lo spaventava. (*Quando si sparse la nuova che si avvicinava l'esercito alemanno,* « *don Abbondio, deliberato prima d' ogni altro e più di ogni altro a fuggire, in ogni modo di fuga, in ogni luogo di rifugio vedeva ostacoli insuperabili e pericoli spaventosi.* » Promessi Sposi, C. XXIX). Io seppi ch'egli per più d'un mese gemette nel *Pantano dello Sgomento;* nè perchè vedesse molti passargli dinnanzi, ardì valicarlo; eppure parecchi gli porsero la mano per dargli aiuto (*Anche il nostro Curato, vedendo in quell'occasione fuggire i suoi parrocchiani, non sapeva risolversi a seguirli, a scegliere un modo qualunque di salvamento*). Voltarsi indietro, egli non voleva; alla Città celeste dicea che sarebbe morto se non ci giungeva; e nondimeno per ogni difficoltà si prostrava, inciampava in ogni piccola cosa che uno gli gettasse tra i pie-

di. Ora, dopo che si fu rimasto molto tempo nel *Pantano dello Sgomento*, come ho già detto, ecco che un bel mattino, non so come, si fece coraggio e lo passò. Ma non sì tosto fu oltre, che appena ci credeva egli stesso. Egli avea, io mi credo, un pantano di sgomento nel lago del cuore, un pantano che portava seco dovunque; se no, non sarebbe stato possibile quello che in lui accadeva. Poi venne alla porticina, che, come sapete, è a principio di questa via, e dove stette parimenti un pezzo prima che ardisse di battere. Quando l' uscio fu aperto, egli volle mettersi indietro e far luogo agli altri, dicendo lui non esser degno; e, benchè ci fosse giunto prima di alcuni, tuttavia molti entrarono prima di lui. Quivi il poveretto stava in sè raccolto e tremante; e credetemi che avrebbe fatto compassione ad essere veduto . . . . . Infine io guardando, se ben ricordo, dalla finestra, e vedendo un uomo girare attorno a quel modo, andai a lui e domandaigli chi fosse; ma il poveretto avea le lagrime agli occhi, onde ben mi accorsi di che si trattava. E, rientrato a casa, narrai tutto al nostro signore, che mi ordinò di uscire di nuovo e d' introdurre quell' uomo, ma credetemi pure che il venirne a capo mi costò una bella fatica. (*Come l'introdurre don Abbondio nella stanza di Federigo costò una certa fatica al cappellano crocifero, che dovette ripetere la chiamata, e poi « far un cenno con la mano che*

voleva dire: a noi, andiamo; tanto si pena? » C. XXIII)... Poichè si fu trattenuto colà un bel pezzo, parve che si rianimasse alquanto e divenisse un po' tranquillo... Partimmo, ed io andavo innanzi, ma egli parlava poco e sospirava sempre. (« *Dopo aver sospirato a molte riprese e poi lasciato scappare qualche interiezione, don Abbondio cominciò a brontolare più seguitamente.* » C. XXIX). Quando venimmo al luogo dove pendevano impiccati tre scellerati, disse dubitare che anche tale sarebbe la sua fine; e solo parve contento quando ebbe visto la croce e il sepolcro. Io lo feci entrare nella *Bella Casa* prima che ci si determinasse di per sè, ed entratovi, lo presentai alle giovinette ch' erano là, ma egli si vergognava di stare in numerosa compagnia, desiderava piuttosto di esser solo. (*Durante il tempo che stette nel castello, don Abbondio « bazzicava con pochissimi.* » C. XXX). Mi disse poi che egli era contento di essere stato ospitato ne' due ultimi luoghi, cioè alla *Porticina* e al palazzo dello *Interprete*, ma che non avea avuto mai il coraggio di ciò domandare. (*Anche a don Abbondio avea fatto tanto bene la fermata e la refezione nella casa del sarto, e più la dimora di parecchi giorni nel castello dell' Innominato; ma se non ce l' avessero strascinato Agnese e Perpetua, lui di per sè non ci sarebbe mai andato perchè, come diceva egli stesso « il coraggio uno non*

se lo può dare...»). Ma in sul primo suo entrare nella *Valle dell' ombra della morte*, io temetti di avere a perdere quell' uomo. Oh gli spiriti mi piglieranno, gli spiriti mi piglieranno, andava gridando; ed io non potevo cacciargli questa brutta pauraccia dal cuore. (« *Si entra nella valle. Come stava allora il povero don Abbondio!... Certi visi abbronzati! certi mustacchi irsuti! certi occhiacci, che a don Abbondio sembrava volessero dire: fargli la festa a quel prete?* » C. XXIII).

Come Bunyan ha capito siffatte nature ne' pericoli, nel dolore, nella gioia, in ogni contingenza della vita! Vedete *Mentedebole* e *Zoppicante*, due veri fratelli in paura a *Temente*, i quali, mentre gli altri pellegrini combattevano contro un gigante, non erano stati buoni che a rimanersene lontani insieme con le donne; vedeteli in quel punto che i compagni ritornano vittoriosi e con la testa del gigante recisa: a che matta gioia si abbandonano allora! Essi, ciascuno de'quali avea dovuto mormorare fino a pochi momenti innanzi come don Abbondio: « in una battaglia non mi ci colgono, oh in una battaglia non mi ci colgono »; adesso, anche come lui, poichè ebbe finalmente prestato fede alla morte di don Rodrigo, sentono una smania di rallegrarsi senza fine; e « *Cristiana* si mette a suonare il liuto, e *Zoppicante* a ballare, e con sè tira a far lo stesso anche *Paura*; e benchè egli non potesse

ballare senza una gruccia in mano, pure metteva così garbato i piedi in terra, che faceva un bel vedere... « Mirabile intelligenza nel poeta di ciò che una briciola di gioia debba produrre in certi uomini sempre tremanti per pericoli reali o immaginati; e ai quali poi non par vero di poter essere per un poco lieti come tanti altri, e s'inebriano, e non entrano più ne' loro panni, in quella breve ora di godimento, ch' è sempre interposta tra una paura appena passata e un' altra che sta per sopraggiungere!

VI.

Se tali, quali noi li abbiamo detti, sono i modi particolari onde Bunyan crea, e le qualità particolari de' suoi personaggi, qual è poi la commozione che le sue creazioni destano in noi? Il *Viaggio del Pellegrino*, se paragonabile per altri pregi di arte ai poemi maggiori di ogni tempo, non lo è poi rispetto alla espressione delle passioni. L' obbiettività e, direi, la visibilità de' suoi personaggi, v' è al massimo grado; ma non v' è ad egual grado la loro azione sopra noi, la quale, invece, è molto più temperata, che non soglia essere su gli animi nostri quella de' personaggi di altri grandi poemi. In generale può dirsi che le favole di Bunyan conquistano intera la nostra immagina-

tiva e la nostra fede, ma appena a metà il nostro affetto. Le sue creature ci rivelano tutto il loro essere, ma non il generarsi, il divampare, l'urtarsi delle loro passioni. Anche quelle fra esse che stanno continuamente sulla scena, e che compiono innanzi a noi tutto il viaggio da un qualsia punto del mondo alla Città celeste, anche quelle ci si dispiegano innanzi con una serie di azioni, brevi, rapidissime e vere, ma non ci dànno mai uno sviluppo grande di affetti, qualche cosa che sia come la tragedia segreta, che avviene dentro di loro. Quando appena cominciavamo a commuoverci per esse, eccoci innanzi nuovi caratteri o nuove situazioni che ci distruggono la commozione presente, insinuandocene una nuova, la quale, iniziata appena, darà anch'essa luogo ad un'altra; e così sempre di seguito, senza che alcuna possa durar un pezzo e divenire compiuta e profonda. Il lago del nostro cuore non mugghia mai per tempesta, perchè i venti vi soffiano sempre miti, e spesso uno tace, quando un altro comincia a spirare. Talvolta la commozione è sì poca, che dubitiamo non manchi affatto; e il nostro interesse in questi casi è un po' simile a quello che destano in noi i più bei fenomeni fisici; grande curiosità, passione poca o punta. Anche quando il poeta ci ruba appieno a noi stessi, e ci fa partecipi del suo magnifico dramma immaginario, noi sentiamo molto meno di quello che compren-

diamo che debbano sentire que' personaggi : siamo in mezzo a loro , e pure ci accorgiamo di essere molto più tranquilli , molto meno passionati di loro. Forse una ragione particolare di questo fatto sta in ciò, che il poeta, servendosi sempre dell' allegoria , ha rappresentato le passioni fuori degli individui che le nutrono, e sotto la forma di altrettanti personaggi. Or io credo che questo modo debba impedire al poeta di produrre quei gagliardi, affettuosi, focosi ed anche contraddittorii caratteri che ammiriamo in altri grandi poemi. È vero che le passioni, a quel modo incarnate, acquistano la maggiore quantità di vita possibile ; ma è una vita codesta, che si sostenta a spese di quella de'personaggi veramente umani, a cui esse passioni appartengono, e da cui sono state staccate e messe in moto come tanti enti distinti. Così, se in questo poema le passioni o le tentazioni hanno guadagnato molto ad essere raffigurate , per esempio , in *Apollione* e nel *Gigante del Castello del Dubbio* , a quel guadagno corrisponde però la perdita , che ci hanno fatto i caratteri de' pellegrini , ne' quali non erano più possibili quel tumulto di affetti , quella guerra di pensieri opposti , che sarebbe stata in essi , se le loro passioni fossero state ritratte , quali erano veramente , cioè quali parti integrali e inseparabili delle loro anime. Se Shakespeare avesse rappresentato la disperazione fuori del re Lear , e

la gelosia fuori di Otello, certo egli avrebbe saputo farci vedere due altre persone vive ; ma per quanta parte di disperazione e di gelosia avesse lasciato ne' cuori de' due personaggi umani, questi non avrebbero mai potuto su noi, quanto possono così come sono stati concepiti dal poeta: esseri che tutte recano con sè le proprie passioni, e che soggiacciono al gran travaglio interno, ch'esse fanno dentro di loro. Certo in Bunyan quella maniera non è assoluta, e tante volte i suoi pellegrini hanno contrasti intimi, dubitano, sentono rimorsi, si contraddicono; ma, nonostante ciò, può affermarsi che in generale nel suo poema l'azione degli affetti umani è allegorica o estrinseca, e ch' essi guadagnano tanto nelle forme plastiche, quanto perdono di potenza sugli spettatori. Col modo di Bunyan anche si fanno chiaramente percettibili tante cose della vita morale, che in altri poeti s'intraveggono e s' indovinano; ma questa maggiore percettibilità, ottenuta col moltiplicare le forme corporee, scema la forza che il morale esercita, se non frazionato, se condensato co' suoi elementi discrepanti in una sola persona. Nel primo caso, è l' arte, che spinge l'analisi all'ultima conseguenza della divisione materiale di una vita umana; nel secondo, è l'arte che, usando l'analisi per penetrare quanto più può nelle profondità dell'anima, fa però sempre con modo opposto la rappresentazione, e chiude nel

giro di una vita quasi più vite, nell'unità di essa l'immensa varietà degli affetti e de' misteri di lei, e fa così la cosa più bella, più poetica, più potente che possa mai concepirsi.

Pure questa della rappresentazione estrinseca delle passioni non è, come abbiamo già avvertito, che una ragione particolare del poco affetto che destano in noi le creature di Bunyan. Ma c'è una ragione generale e più forte, che spiega appieno la tiepidezza degli affetti, non solo in quel poema, ma in tutte le concezioni poetiche de' Puritani, ed è: che una più intensa manifestazione delle passioni non era compatibile con la coscienza puritana. La diversa maniera di esprimere le passioni, è ciò che soprattutto distingue l'arte de' diversi tempi; e paragonate a questa differenza, sono minori tutte le altre di diversa natura. La quantità della passione ci fa capire tutto l'intimo di un lavoro poetico, il cuore e la coscienza del poeta, le idee che muovevano il mondo in cui egli vivea. Così, in nessun modo si chiarisce meglio la poesia puritana, che paragonandola alle diverse poesie in cui si trovi più di passione. Vedete un po' quanta n'era nella grande poesia inglese del secolo di Elisabetta. Ne' maggiori poeti di quel tempo era una contemplazione scettica della vita: il di là era ignoto, e forse era nulla; il morire era un andare di cui non si sapea il dove. La vita presente era tutto; essa non avea pregio se non

per sè medesima, per l'esercizio delle sue potenze; quanto più deste e vive e operose tutte le passioni, tanto maggiore il valore, tanto più intensa la voluttà della vita. E non la voluttà sola de' sensi, ma quella dell'anima tutta, consapevole della sua massima energia: anche il travaglio che viene da' problemi dell'esistenza, anche il dolore della sua fugacità, ed ogni altro dolore, se eleva, se, per così dire, moltiplica le facoltà dell'anima, è voluttà suprema: la maggior bellezza della vita è, come quella dell'oceano, nelle sue tempeste. Tale la coscienza della vita, tale la sua manifestazione nell'arte, il cui massimo valore è riposto, anche per essa, nella massima esplicazione delle sue potenze; onde la poesia inglese della seconda metà del secolo XVI, e specie la drammatica, è la poesia più passionata, più concitata, più tempestosa che sia stata mai ne'tempi moderni. I personaggi di Marlowe e di Shakespeare sono gli eroi delle passioni umane; essi ne hanno tante, e di tanta forza, che in parecchi di loro ci è come un particolare dramma intimo, che si rannoda a quello che tutti insieme essi compiono sulla scena. E come essi sentono, così sentono anche gli spettatori, la cui impressione sovente è così forte, che diviene per loro come una catastrofe interiore che gli abbatte e gli annichila. Nessuna fede religiosa costringe o persuade il poeta a menomare la quantità della passione, a fare alcuna riduzione della vi-

ta. La espressione degli affetti di ogni natura, del bene e del male, non ha per lui altri confini se non quelli dell'estetica.

Ma non accade lo stesso nell'arte cristiana. Il poeta intimamente cristiano procede con una certa scelta e misura, perchè ubbidisce, più o meno consapevole, alla sua fede. Per essa, non essendo un mistero il di là del mondo e della morte, la vita e la storia nostra perdono tanta parte del loro valore: o, per dir meglio, il loro valore è sempre relativo, e cresce non a misura della intensità delle passioni, ma a misura che esso si coordina e subordina più perfettamente a principii e fini superiori. Naturalmente anche qui l'arte si conforma alla coscienza, ed opera una riduzione nella espressione degli affetti. Ma la coscienza cristiana ha una lunga storia; onde, fuor che ne' suoi caratteri generali, essa si modifica secondo i diversi momenti della sua storia. Vedetene due soli: uno in cui essa contrasta con le passioni di secoli mezzo barbari; e un altro in cui, vittoriosa, concede alle passioni quel tanto di potere che a lei pare conveniente: vedeteli nella *Divina Commedia* e ne' *Promessi Sposi*. Nel primo poema quella coscienza or vince e or soggiace, perchè Dante cede ora a lei, ora alle tempeste che gli rugghiano dentro. In questo secondo caso, egli porta le passioni più violente fin nel paradiso, contraddicendo apertamente alla teologia cristiana: S. Pietro disfa-

villa d'ira per le nequizie de' Papi, e i santi tutti si trascolorano, e Beatrice anch' essa tramuta sembianza, e tutto il cielo si fa rosso come nube a sera: il paradiso diviene allora come la terra e un po' anche come l' inferno. Ma poi ritorna ben presto paradiso; tutto ciò che vi si vede, così ci rapisce ed eleva, che non pure non siamo tocchi dalle misere passioni umane, ma vediamo dileguarcisi innanzi e risolversi in nulla l' uomo e la sua storia. Nelle molte stupende tragedie, che sono contenute in tutto il poema sacro, fervono passioni ardenti e talora crudeli e quasi selvagge, ma, chi bene osservi, una temperanza intima nel poeta ne impedisce quasi sempre la manifestazione estetica degli ultimi eccessi. Ma più notevole ancora mi par questo, che il solo fatto di veder noi quelle tragedie rappresentarsi in mondi soprannaturali basta perchè le passioni perdano più o meno della loro crudezza e della loro forza sopra di noi. La scena ultramondana tempera la violenza dell' azione; perchè là, su quella scena, donde la terra è tanto lontana, noi siamo sforzati a guardar sempre storicamente tutti i fatti umani, e vediamo chiaramente gli ultimi effetti delle opere nostre. Anche in quei momenti che, co' loro racconti, Francesca ci fa chinare e tenere basso il viso, e Ugolino ci strazia e c'inorridisce, anche in que' supremi momenti di commozione, vediamo e sentiamo su quelle scene qualche cosa

che ci richiama a noi stessi: il tuono della bufera infernale che mai non resta, il tremore che ci viene dall'eterno rezzo, sono segni visibili di Dio, giudice terribile e onnipresente. E quivi, e in qualunque altro punto de' tre re regni danteschi, c'è come una voce secreta, che ci mormora sempre qualche cosa di più tremendo delle tragedie umane a cui assistiamo, qualche cosa di misterioso e di eterno, che impedisce l'intero oblio di noi stessi, l'intero nostro abbandono alla corrente della commozione.

Ma ne'*Promessi Sposi* le passioni non hanno nemmeno quei momenti di ribellione o di signoria, che nella *Divina Commedia*; la coscienza cristiana le ha sormontate e le regge a sua posta. Esse sono messe mirabilmente in azione e destano negli spettatori movimenti stupendi, ma non tutti i movimenti onde è capace il cuore umano; perchè esse non sono rappresentate tutte quante, o il sono assai disugualmente, con maggiore o minore ampiezza, secondo la loro natura, o secondo che i loro effetti si conformino più o meno al sentimento cristiano, che governa tutta la concezione. Ciò che è una assoluta negazione di quel sentimento, senza la minima ombra di bene, si può dire che a rigore non ottiene una vera personificazione nel poema manzoniano: don Rodrigo non è veramente un carattere, o certo è quello meno individuato tra tutti: è un malvagio come tanti altri del mondo e che non lascia

in noi impronta particolare di sè. Perchè il male sia rappresentabile da Manzoni, esso deve mostrarglisi nelle minime proporzioni e con una dose di bene: don Abbondio, in fondo, non è cattivo, anzi è buono, e finisce col far del bene. Il cuore dell'Innominato ci si apre quando vi cade per la prima volta un raggio celeste che ne dilegua l' orrore; e noi possiamo numerarne i battiti, soltanto dal momento che Iddio lo agita e lo riempie tutto di sè. Quella passione, che per le anime gentili è la più pericolosa a essere descritta, viene cacciata quasi interamente di scena o coperta di veli: l'amore ne' due promessi sposi non è guari dissimile dall'affetto fraterno. Dove l'errore cominciava a mutarsi in colpa, troviamo non che veli, ma fitte tenebre; comprendiamo per congettura, non vediamo più per fantasia: quando la storia di Gertrude giunge al punto che Egidio le rivolge il discorso, il poeta non ci dice altro se non che: «la sventurata rispose»; e finisce tutto, là dove forse altri poeti avrebbero creduto che cominciasse il meglio, e l' arte potesse trarre suo maggior vantaggio. Abbiamo dunque riduzione nella quantità, riduzione nella qualità delle passioni. In Dante la riduzione è molto minore che in Manzoni; ma prescindendo dalle differenze, la coscienza cristiana, presa in tutti i suoi momenti, proibisce, al contrario della coscienza scettica, che le passioni non abbiano altri limiti che quelli dell'estetica;

e ne impone loro di più ristretti, da' quali a quelli del bello non è piccolo l'intervallo.

Ma è immensamente maggiore la riduzione che nella quantità e nella qualità delle passioni fa la coscienza puritana. Abbiamo visto i suoi caratteri. Essa non sentiva e non vedeva nel mondo che il divino; e il divino restringeva alla permanente intuizione dell'ordine sovrannaturale, dell' onnipotenza e della giustizia severa del Dio della Bibbia, anzi del Dio del Vecchio Testamento. Nella contemplazione puritana, la storia umana s' impicciolisce, e la luce immensa, che continuamente piove da Dio, fa parere ombre vane tutte le cose che sono fuori di lui. Se nella fede cattolica, il conformare i pensieri e gli atti alla Legge, è via alla salvazione; anzi con le opere nostre possiamo, non che ottenere, ma rapire il paradiso; nella fede puritana, che prendeva il terribile insegnamento da Calvino, tutte le migliori opere umane, che potessero venir compiute nella distesa di tutti i secoli, non sarebbero bastate a salvare un' anima sola, in cui prima non fosse caduta una stilla della Grazia. Onde il poeta puritano non dona alle passioni il valore assoluto, che esse hanno per i drammaturghi inglesi del secolo XVI, e appena concede loro una parte di quel valore relativo, che attribuisce ad esse la coscienza cristiana in generale. E anche quando più si cala nella vita, non vi si mesce intieramente, non vi tro-

va quell' attrattiva, quel dolce onde altri poeti di fede diversa ci rimangono invischiati; e accenna più che non descrive i fatti morali, significa più che non rappresenta le passioni, brama affinare più che riscaldare gli affetti, far dell'arte uno specchio, in cui l'uomo vegga riflesso più il cielo che sè medesimo. E così la severa coscienza puritana costringe l'arte in uno spazio tanto stretto, che l'intervallo tra i limiti da lei segnati e quelli dell'estetica, è maggiore degli altri due intervalli onde abbiamo parlato.

Or noi, col parlare del poeta puritano in generale, abbiamo parlato insieme di Bunyan, puritano tipico in religione come in arte. Si potea essere gran poeta e puritano insieme; perchè, come avvertimmo, quella fede religiosa, se nuoceva per qualche lato, giovava grandemente per qualche altro alla produzione poetica; se intepidiva la simpatia per la vita, eccitava però grandemente l'immaginativa e giungeva a rendere permanenti nelle anime l'estasi e il rapimento. Ma è tempo oramai di vedere un po' la coscienza puritana nell' altra delle due grandi sue produzioni poetiche, cioè nel poema di Milton; e l'esame sarà tanto più importante, in quanto il *Paradiso Perduto* ed il *Viaggio del Pellegrino* si compiono a vicenda per doppia ragione: la prima, perchè l' uno è l' immagine del Puritanismo più severo, più greggio, più biblico, dove l' altro è

l'immagine del Puritanismo in un grado di coltura che adegua la grande coltura classica del secolo di Elisabetta: e così le due epopee fanno la storia poetica della coltura puritana in tutte le sue gradazioni. E la fanno ancora (e questa è l'altra ragione onde abbiamo detto che si compiono a vicenda) della coscienza puritana in tutta l'ampiezza del suo giro; perchè il poema di Bunyan riflette soltanto la vita cristiana, quale si move e passa sopra la terra; dove il poema di Milton contempla spazi e tempi immensurabili: spazi che eccedono i limiti stessi del Creato e si estendono agli abissi del Caos; tempi che cominciano con la Cosmogonia, e durano fino alla fine dell' universo.

DUE POEMI INGLESI

DEL SECOLO XVII.

—

PARTE II.

(*Il Paradiso Perduto* DI GIOVANNI MILTON.)

DUE POEMI INGLESI

DEL SECOLO XVII.

—

PARTE SECONDA

(*Il Paradiso Perduto di* GIOVANNI MILTON).

Anche il *Paradiso Perduto* fu, come il *Viaggio del Pellegrino*, creazione di una grande anima, addolorata per aver visto soccombere la nobile causa, a cui essa era devota a vita e a morte. Se non che, oltre questo dolore, ch' ebbe comune con Bunyan, a Milton, in età ancor verde, toccò l' altro di perdere la luce degli occhi, ed egli, per la doppia sventura si sentì come tolto insieme alla patria ed al mondo. L' operosità meravigliosa ond' egli fin allora avea, prima, viaggiato per erudirsi, e imparato tante lingue e letterature moderne e le classiche e anche l' ebraica; e, poscia, s' era gittato anima e corpo in mezzo alle ardenti polemiche, religiose e politiche, de' suoi contemporanei, e avea sostenuto con impeto e forza indicibili la causa del Puritanismo e della Repubblica; quell' operosità, dico, a

cagione di quella doppia sventura, si trovò precluse tutte le vie, e costretta a contenersi tutta e far groppo dentro l' anima da cui procedeva. Poche esistenze umane hanno dovuto patire quaggiù quanto quella; poche, sorte così splendide e liete, tramontare così mestamente. Ma più poche ancora ce ne saranno state, che abbiano saputo tollerare il martirio, e rendere così fecondo il dolore per sè e per gli altri come fece Milton, che, appunto in quelle condizioni, compose il suo grande poema. La sua patria avea perduto la libertà; egli, tutto, fin la vista della natura, del sole, de' cieli che annunciano la gloria di Dio. Eppure in mezzo alle tenebre da cui era circondato, trovò un' altra patria e cieli e soli non meno splendidi che quelli per sempre perduti. E il poeta ritraendo quel mondo, luminoso a lui solo nelle sue tenebre, fece il *Paradiso Perduto*. Ne' casi, che descrivea nel poema, egli adombrava i destini della causa puritana, che allora volgevano in basso. Come il paradiso, perduto una volta, sarebbe stato infallibilmente ricuperato dall'uomo, così dovea accadere della causa puritana, ch'era, in sostanza, la libertà morale e civile, il maggior tesoro dell' umana famiglia. Ciò che avea dato Iddio, non poteva essere distrutto da forza umana: l' avvenire dovea essere splendido e immortale. E spesso pensando a Milton cieco e al suo mondo invisibile e alla sua fede, mi viene a mente il suo Adamo, che, in

sul punto terribile di lasciare per sempre il suo paradiso, sente le profezie dell' angelo, vede tanti lampi dell' avvenire, vede giù in fondo de' secoli una grande riparazione, e poi piglia la via dell' esilio; mesto sì, ma pur confortato e sublimato da una grande speranza. Forse il poeta ritraendo Adamo in quella solenne situazione, ritrasse anche sè stesso; certo però che nel suo poema ei lasciò alle umane generazioni non solo una grande poesia, ma una parola benedetta e quasi divina, che rimette ne' cuori la pace e riaccende la fede nella virtù. Benedetto il genio sempre, benedetto soprattutto quando ci procura ciò che fa più bella la vita, e di cui pure la vita ha più bisogno.

I.

Il Paradiso Perduto è l' epopea più vasta che sia stata immaginata da alcun poeta moderno, perchè comprende tutti i tempi contemplati nella Bibbia, dalla Genesi all' Apocalisse. Anzi siccome in alcuni de' libri sacri si parla di avvenimenti anche anteriori alla creazione, cioè della ribellione e della caduta degli angeli, così il poema inglese, che descrive questi avvenimenti, estende la sua contemplazione anche ai tempi che chiamerei antecosmici. Vero è che di quelle grandi età, alcune formano la rappresentazione principale del poema, altre ci

entrano come parte episodica, altre come lontana visione; ma tutte insieme dovrebbero, nelle intenzioni del poeta, formare come un dramma immenso, del quale ci stiano più dappresso la scena della caduta dell' uomo, ch' è obbietto precipuo del poema, e più o meno lontane le altre, fino alle due lontanissime ed estreme fra loro, nell' una delle quali vediamo il mondo emergere dal nulla, e nell' altra dissiparsi nel nulla. Di sì vasta concezione era degno l'altissimo intendimento del poeta, il quale voleva sublimare sè stesso e i suoi simili, e sentire quanto più si potesse della grandezza e de' misteri di Dio. Dalle alture del Sinai e di Sion, donde invoca la musa cristiana, egli contempla tutti i punti, e vede come un circolo immenso di produzione e di distruzione; vede la genesi, le metamorfosi e la palingenesi di tutte le cose del mondo. Vede il paradiso, qual era stato in principio, pieno soltanto di angeli infiniti, poi la rovina di tanta parte di essi, e poi la creazione con cui Dio si compensa di tanta perdita. Vede l' uomo raggiante di gloria e di bellezza, poi il suo scadere, la sua abbiezione di tanti secoli, e finalmente il suo risorgere per opera di un sacrifizio di valore infinito. E poi nuovi danni e nuove ruine e nuove ristorazioni fino a quelle impossibili anche ad essere congetturate da umano intelletto. L'orizzonte così vasto di Bossuet nella sua storia universale è un solo degli orizzonti del poeta inglese.

Or Milton volle che il suo poema, comprendendo tutte quelle epoche antecosmiche e cosmiche, storiche e ideali, passate e future, infondesse ne' suoi lettori quello stesso sentimento che le varie parti della Bibbia contengono per chi le studi e le mediti tutte insieme. E appunto per questo, gli parve di far opera immensamente più degna e più sublime che non abbiano fatto Omero e Virgilio stessi. Egli avea alla cosmogonia mosaica la stessa fede che alla storia più recente; credeva che l' apice della virtù umana consistesse nel sentire Iddio nella coscienza più fortemente che si potesse, e che, se ci era stata mai coscienza che lo avesse sentito a tal modo, quella dovesse essere la sua. Quale intenzione dunque più alta che la sua? quale materia più sacra che quella intorno a cui egli lavorava? È vero che manifestando tale idea, mostrò insieme di temere che l'età troppo tarda in cui egli era nato potesse scemare la forza della sua fantasia; anticipando così quell' opinione moderna, secondo cui la vita della poesia è destinata a venir meno a misura che quella della scienza cresce; ma nondimeno egli confidava che la sua virtù poetica non sarebbe rimasta inferiore alla materia e all' intendimento del suo poema: perchè l' arte era per lui come la coscienza; tanto più perfetta, quanto più intendesse e sentisse delle cose divine. E così egli guarda e ritrae le cose quanto più può dall' alto; canta le ori-

gini più che la storia delle cose; i fatti cosmici più che gli umani; gli universali più che i particolari, il soprannaturale più che la natura. Non conosco poema dove l'uomo abbia così poca parte come in questo, nel quale di veramente umano non vi è che un po' di storia de' nostri primi parenti. In questi punti soltanto, il poeta s'indugia e fa una rappresentazione vera; chè poi, non sono che occhiate quelle con cui egli guarda i secoli futuri, e vede negl' incirconscritti spazi che avea dinanzi le umane generazioni succedersi rapide, confuse e senza lasciar traccia che le ricordi: occhiate bibliche, con le quali si scorgono, non che gli uomini di tutti i tempi, ma i mondi di tutto il firmamento, passare come atomi e sparire innanzi a Dio immenso e che sempre sta. Ora in quel modo di concepire e di sentire, in quella coscienza puritana dove pare fosse eterno il grido, *sursum corda;* in quella natura cosmogonica de' fatti che formano la materia del poema inglese, noi fonderemo la nostra spiegazione del poema medesimo, troveremo la ragione delle bellezze supreme come de' difetti anche grandi, del superare che il poeta fa talvolta sè medesimo, e del non rispondere che l'arte fa tal altra alle sue intenzioni: il che vuol dire che esamineremo l'arte senza disunirla dalla coscienza, anzi facendo delle due una cosa sola: appunto come erano in Milton, e come in ogni grande poeta le ha fatte Iddio.

Chi mediti un po' quel poema nel suo organismo, si avvede ben presto e prima di ogni altra cosa come la sua concezione sì sublime, sì vasta stia in gran disuguaglianza con la rappresentazione, perchè tante parti della prima non fanno corpo con la seconda, anzi ne rimangono epicamente staccate. Non tutti quegli avvenimenti cosmici, quella serie di produzioni e di distruzioni sono elementi necessari della favola; e alcuni ci stanno per adempire appieno il concetto metafisico e religioso del poeta, per compierne l' universalità. Milton credette che, subordinando l' ordine biblico e cronologico di tutte quei grandi avvenimenti all' ordine epico della sua concezione, potesse ridurli a unità, e far sì che alcuni di essi avessero la loro importanza come passato ed altri come avvenire, per l' obbietto proprio e diretto del suo poema. Ma non pare ch' ei conseguisse pienamente il suo intento. Primamente, la storia di quel passato e la storia di quell' avvenire stanno nella massima sproporzione con quella dell'argomento del poema: perchè la prima occupa quattro (V-VIII), la seconda due canti (XI-XII); e tutto il poema non ne ha che dodici. E questo fa sì che l' azione, che nasce da' fatti i quali sono il vero obbietto dell' epopea miltoniana, s' impiccolisca nella favola di tutto il poema, la quale è di proporzioni sì vaste. Il poeta, fondandosi sul suo concetto teologico, credette forse che non occorres-

se altro perchè le due parti estreme facessero un corpo solo col centro della sua tela immensa; credette forse che l' unità morale o biblica di quelle parti fosse tutt'una con l'unità epica: il che vuol dire che l'arte potesse sicuramente, e senza adoperarvi altri mezzi suoi propri, rappresentare come congiunte quelle cose che la coscienza credeva, sentiva e ammirava come divinamente congiunte. Or questo non poteva l'arte; e il difetto del poema è non tanto quella sproporzione, già da noi notata, tra la storia del passato e dell'avvenire, da una parte, e l'obbietto presente del poema, dall'altra; quanto la mancanza di nesso veramente epico tra quella e questo, tra gli episodi e l' azione principale. Vediamo prima un po' il nesso tra il presente del poema e il passato.

La storia della ribellione di Lucifero non è narrata ad altro effetto che a quello di ammonire a prudenza Adamo: ed è narrata non brevemente, in nessuna di quelle forme compendiose, che vanno usate quando il racconto non è che un argomento di persuasione, ma come un' epopea non meno ampia e splendida del fatto ch' è propriamente l'argomento del poema. E tutta quell' epopea accessoria non dovea poi riuscire a nulla, perchè Adamo trasgredisce, così come avrebbe trasgredito, se non l'avesse udita mai. Più inopportuno ancora l' altro episodio della creazione dell' uomo, narrata da Adamo

all' angelo, che la ignora, perchè in quel tempo, trovavasi lontano per un alto ufficio che gli era stato commesso: e così l' apprende la prima volta dall' uomo, egli angelo, e venuto pur mo ad erudire l' uomo, egli che avea pur mo lasciato il paradiso, dove si cantano continuamente le glorie di Dio da mille e mille angeli che aveano dovuto assistere alla più bella delle opere divine, ch' è appunto la creazione dell' uomo! Che se nella narrazione della ribellione di Lucifero, fatta dall' angelo, si può, sottilizzando, trovare qualche po' di efficacia drammatica, essendo cosa possibile, benchè non realmente avvenuta, che Adamo per effetto di quella narrazione non trasgredisse; in questo racconto di Adamo non è possibile trovare importanza alcuna, perchè di nessun effetto potea riuscire nè sopra Adamo, che lo facea, nè sopra l'angelo, ch' è di natura immutabile. L' unico effetto de' due episodi non potea essere se non quello di condurre la storia del mondo fino al tempo dell'azione principale. La quale storia il poeta, considerandola come il suo antefatto, volle innestare nel corpo della favola, a somiglianza di Omero nell' Odissea, e di Virgilio nell' Eneide, poeti de' quali egli era squisito intenditore. Ma il caso era molto diverso, perchè l'antefatto di quei due poemi è storia viva, parte integrale di quelle storie che costituiscono l' azione, e che sono rappresentate direttamente dal poeta. Inoltre,

in Omero ed in Virgilio, essendo l'eroe medesimo del poema quegli che espone la storia del suo passato, per noi riescono egualmente interessanti tanto le cose operate innanzi ai nostri occhi, quanto quelle narrate: e l'eroe del poema, narrando ed operando, imprime colla sua persona l'unità a tutte le parti dell'azione. In tal modo, il passaggio dall'antefatto al fatto presente, dal racconto all'azione, in noi non fa altra impressione che quella naturalissima, che, assistendo ad una vera rappresentazione drammatica, ci fa il succedersi delle scene e degli atti, dove in tempi e in situazioni diverse, abbiamo innanzi pur sempre quei caratteri e quei fatti, di cui bramiamo veder ognora nuovi lati, penetrar più l'intimo, assistere all'ultimo esito.

Fin qui gli episodi che riguardano il passato; vediamo ora quello che riguarda l'avvenire, e che, se non si può dire a rigore un episodio, è certo una parte, e non breve, del poema, la quale non entra nell'azione, anzi, peggio ancora, vien fuori quando l'azione è finita. Chè finita può dirsi subito dopo che la condanna de' due primi nostri padri è stata pronunziata; e tutte quelle visioni che l'angelo, pria di eseguirla, apre agli occhi d'Adamo, e che doveano rialzargli il cuore, facendogli comprendere, pur nella sua caduta, l'altezza de' destini umani, non possono produrre più alcun effetto che riguardi veramente l'azione del poema: il vero e pro-

prio effetto loro è piuttosto futuro che presente, perchè Adamo, uscito dall'Eden, trarrà conforto da quelle rivelazioni, adempirà meglio i fini di Dio e tramanderà quei barlumi di verità e quelle speranze ai suoi discendenti. Ma un tale Adamo non ci riguarda più, e il poeta stesso ha voluto che non ci riguardasse. Certo, la visione o il presagio di cose future e lontanissime può avere anch'essa la sua influenza sull'azione dell'epopea; e ne' grandi poemi antichi e moderni ne troviamo di molti esempi, ma non sono esse mai che possano formare la catastrofe, e, peggio, formarne una fittizia dopo che una vera e grande, derivata dall'azione, c'è stata; e soprattutto poi non sono esse mai che possano formare una particolare epopea, che sia come il complemento di un'altra, il cui giro non abbia potuto comprendere tutti quanti gli avvenimenti, che il poeta per suoi fini morali volea che comprendesse. E questo è appunto il caso di Milton. Dopo la caduta di Adamo, ci rimaneva tutta la storia umana, ed egli ne fece come un'epopea in forma di visione. E siccome vero nesso epico non ci poteva essere più tra essa e il nucleo del poema, egli sforzò la rappresentazione ad adeguare quella concezione, che, come dicemmo, la eccedeva di grande intervallo.

II.

Ma ci è un' altra causa non meno importante della imperfezione epica del *Paradiso Perduto*. Gli elementi storici di questo, sono, come si è visto, tutti biblici, e biblici il significato e il sentimento onde il poeta gl' informa. Ma il poeta non si contentò di questo; e nell' usare le storie e i poemi sacri come stoffa del suo lavoro, volle ritenerne anche quanto più potè le forme estetiche, le quali nella Bibbia, anche quando sembrano epiche, spesso o non sono assolutamente tali, o non tali da poter essere trasportate e imitate in un epico lavoro. Chi consideri la Genesi ne' suoi primi periodi e l' Apocalisse, libri ne' quali Milton s' è principalmente ispirato, riconoscerà che quelli, sotto apparenza epica e drammatica, sono, in fondo, poemi essenzialmente lirici. In essi, il grande, unico attore è Dio a cui obbediscono la natura e gli angeli, ministri delle sue grazie e delle sue vendette. Nella Genesi nessuna forza gli si oppone, nessun contrasto fra lui e la materia, la quale ad una sua parola esce dal nulla, e piglia le forme ch' egli comanda. Nell' Apocalisse un' ombra di contrasto c' è, ed è la trasgressione che fanno gli uomini alle leggi di Dio, e che però nemmeno vi si vede in atto; e solo vi si vede gli uomini, le loro città, e i loro regni cadere

fulminati dalla sua vendetta. È la potenza infinita che distrugge ; dove nella Genesi è la potenza infinita che crea. L'uomo, venuto su dal nulla, rimane sempre un nulla, pure innanzi a un' onda, ad una zolla, ad una scintilla mosse da Dio. Finchè dunque i termini opposti sono, da una parte, tanta potenza, e da un' altra, tanta nullità, non ci può essere contrasto, non vero intreccio, non vero racconto. Sia che descriva la creazione, come nella Genesi, sia che la distruzione, come nell' Apocalisse, il poeta biblico non comprende egli stesso la ragione, i fini ultimi di ciò che gli è dinnanzi: mistero è per lui Dio, mistero il destino dell' uomo medesimo. Colpito da ciò che trascende di tanto tutti i termini delle facoltà umane, egli ammira, stupisce, adora e ritrae quel poco che può delle altissime cose, onde deriva in lui tanta commozione. La situazione dell' anima sua, la natura de' suoi affetti non può essere che lirica; e s' egli, ripiegandosi in sè, volesse rendersi ragione de' suoi fatti intimi, intenderebbe che qualunque altra situazione o sentimento gli sarebbe impossibile, che il tentare di comprendere e descrivere più a fondo, sarebbe quasi una profanazione delle incomprensibili opere di Dio. E quale nel poeta biblico è l'effetto delle maraviglie divine, tale è in noi quello del suo poema; ammiriamo e adoriamo più che non intendiamo; ogni visione ci si cangia in sentimento, ogni sentimento

in mistero. Or Milton il quale, più che qualsia altro poeta de' tempi moderni, ebbe il senso della Bibbia, delle sue profondità, de' suoi misteri, delle sue forme, se ne assimilò anche lo spirito e le immagini, e credette piccolo al paragone il pregio di ogni più grande poema dell' età antiche e moderne. E così fece suo quel modo di concepire e di figurare, s' invasò di quella contemplazione religiosa e poetica, e improntò di quello spirito e di quei caratteri tutte le cose da lui meditate. Or con quell' impronta, i fatti cosmici o storici, obbietto del suo poema, non potevano formare un' epopea perfetta, e la vita umana non potea avere il massimo interesse drammatico. Quella visione permanente del Creatore impediva al poeta lo studio e quasi la vista stessa delle creature, che tanto più gli si allontanavano dallo sguardo, quanto più il suo spirito si elevava. E chi studi il *Paradiso Perduto* troverà che, appunto in quella coscienza biblica, profetica, e quasi ultramondana e serafica, è la ragione onde l' altissima poesia di Milton non ci chiude, non ci rapisce anima e corpo nel suo giro, non ci fa divenire amici passionati delle sue creature; la ragione ond' essa più ci sublima alle altezze metafisiche del pensiero del poeta, che non ci mesca alle creazioni sensibili della fantasia dello stesso.

Ma passiamo ora a cercare come quella che dicemmo natura cosmogonica dell' argomento contri-

buisca anch' essa alla formazione delle qualità, che abbiamo notate nella poesia di Milton. Questi, come anche abbiamo accennato da principio, piglia le cose, che sono suo precipuo obbietto, nel loro stato più antico, nei loro primordi, e quando può dirsi che non abbiano storia. Ora questo modo impedisce la grande poesia obbiettiva. Anche un poeta non puritano, o dotato della massima capacità di estrinsecarsi, avrebbe trovato molto difficile il dare compiuta obbiettività alle stesse cose cantate da Milton; perchè dove non è storia non è vita, e l' epica e il dramma non sono che la storia stessa, rifatta dalla fantasia. Vediamone qualche esempio. Il paradiso celeste di Milton (dico il celeste per distinguerlo dal paradiso perduto, ch' è in terra) è forse il meno dilettevole, il meno poetico de' paradisi cristiani, immaginati finora; appunto perchè preso in quei primordi in cui l'umanità, anzi la natura stessa non era ancor cominciata. In esso tutto è ordine e quiete; non mai ci è dissonanza alcuna o casi straordinari; nessun angelo o spirito vi è, il quale significhi di per sè qualche cosa, o che non si mesca e non si perda in quella misteriosa unità formata da Dio e dalle sue creature celesti, le quali non sono, in sostanza, che tanti atti visibili della sua volontà, tante scintille della sua luce. Nulla è colà di simile a noi o alla natura che ci circonda: per intendere quelle cose noi dovremmo trasumanarci. Il

perchè una vera vita di fantasia in quel paradiso ci è quasi impossibile. Dante, nel suo paradiso, descrive, sì, le forme e i gradi diversi della beatitudine, e tenta di raffigurare quanto più può il soprassensibile; ma la rappresentazione vera ei non la fa che per mezzo di anime umane, che, pure assunte a quel regno celeste, conservano tuttavia tanta parte del loro essere terreno. Quello di Dante, per quanto teologico nelle forme, è un paradiso essenzialmente storico, perchè visitato da lui dopo parecchi secoli da che gli uomini aveano cominciato a popolarlo. Fra il paradiso e il purgatorio e l'inferno dello stesso poeta, la differenza è più nelle condizioni materiali e morali de' luoghi e nella sorte diversa che vi hanno le anime umane, che non nelle qualità essenziali di queste, le quali dal profondo inferno al cielo supremo, hanno tra loro più di somiglianza per ciò che furono in terra, che di dissomiglianza per ciò che sono in ciascuno di quei tre regni. La differenza, ch'è tutto per la teologia, è niente per l'arte, la quale in ognuno di quei tre mondi, anzi in ogni angolo di essi, trova ciò che soprattutto a lei importa: gioie, dolori, passioni umane, echi della terra, che pare Iddio stesso non voglia o non possa distruggere là dove non è più terra e non più vita umana. Ma Milton ebbe il grande svantaggio di salire in paradiso quando di anime umane non ci era pur l'ombra, e lo descrisse quale il trovò; ond'è

che quando egli ci conduce colà, ci fa pena; e io, quanto a me, soglio rallegrarmi sempre che me ne caccia, sia pure per portarmi nell'inferno, in mezzo ai demoni (1). Nulla di meno attrattivo, di meno

(1) Taine crede che il paradiso di Milton riesca meno poetico di quello di Dante, per la ragione che, nel primo, il motore universale è l'obbedienza, dove nel secondo, è l'amore. A me l'osservazione del critico illustre non pare esatta. Anche nel paradiso di Dante, la più assoluta conformazione di tutte le volontà alla volontà di Dio è la legge suprema, mirabilmente espressa in quelle parole di Piccarda:

..... la nostra volontà quieta
Virtù di carità, che fa volerne
Sol quel che avemo, e d'altro non ci asseta.
Se desiassimo esser più superne,
Fôran discordi li nostri desiri
Dal voler di Colui che qui ne cerne;
Che vedrai non capere in questi giri,
S'essere in caritate è *qui necesse*,
E se la sua natura ben rimiri:
Anzi è *formale* ad esso beato esse
Tenersi dentro la divina voglia,
Perch'una fansi nostre voglie stesse.

E Niccolini, prendendone il concetto da Dante, diceva:

Necessità nel cielo,
Libertà sulla terra è la soave
Legge d'amor che carità si chiama.

Or tra l'ubbidienza, di cui parla Taine, e il conformarsi, sebbene con la massima compiacenza, alla necessità, ch'è tutt'una col volere di Dio, non mi pare ci sia tanto intervallo, da fondarci una distinzione così importante, com'è quella che il critico francese fa de' due paradisi poetici di cui parliamo. La legge suprema de' quali è la stessa, ma ci pare diversa per quel fatto medesimo, che, come ho detto di sopra, for-

poetico che quei colloqui tra padre e figlio, di cui l'uno reca in sua sostanza l'immagine dell'altro, fa eco e applaude sempre a ciò che l'altro dice; così che tutti i dialoghi, che entrambi fanno, non sono in sostanza che monologhi. Fino il paradiso di Klopstock, dove tante cose sono ideate alla maniera di Milton e dove tali colloqui sono anche più frequenti, è un po' meno preistorico, un po' più poetico di questo del poeta inglese, perchè contiene esseri umani; e ci sentiamo la voce de' due nostri primi parenti: voce di reminiscenze amare, la quale desta mille echi in noi, che ne eredammo quella fragilità, cagione eterna di colpe e di pianti, e quella sete di sempre maggiori godimenti, che nessuna minaccia di pena ammorza ne' petti nostri. E Cristo, che nel poema inglese ci è incomprensibile, sia come puro spirito, che come capitano d'eserciti celesti; nel poema tedesco s'è già fatto uomo, e patisce, piange e muore come uomo; il che vuol dire che una parte del paradiso è discesa in terra, e si è prestata a ri-

---

ma la loro differenza fondamentale: il fatto cioè di essere l'uno popolato, e l'altro no, di anime umane. Perchè in quelle anime umane, onde è pieno il paradiso di Dante, noi sentiamo battere il nostro cuore stesso, e ci pare amore come il nostro quell'amore che quivi è *necesse;* mentre negli spiriti celesti, soli abitatori del paradiso di Milton, non vedendo e non sapendo supporre una qualsia parte di noi, discerniamo chiaramente, nel suo rigore e nella sua astrattezza, quella legge, che, quando opera su cuori umani, ci pare un'altra.

cevere quelle forme sensibili, senza cui non si conseguono i più grandi effetti dell' arte.

È vero però che in quel paradiso, sì quieto, sì uniforme, sì astratto del poeta inglese, succede una volta un rivolgimento più terribile di quanti altri mai ne siano stati al mondo; e che da ciò parrebbe legittimo l'inferire, che colà l'elemento umano non solo non manchi, ma ci sia nel grado più alto e nello sviluppo maggiore delle sue forze. Ma il vero è che quel massimo di umanità, ch'è un fatto transitorio, non ci compensa di quella astrazione, ch'è permanente nel paradiso miltoniano. Perchè quella gran ribellione, oltre che, appena passata, lascia il paradiso immobile ed uniforme com'era pur dianzi, essa stessa, per la ragione che diremo, non diviene una bella storia poetica. E la ragione è, che lì il poeta, passando bruscamente da un estremo ad un altro, fa assumere agli elementi soprannaturali le sembianze meno convenienti, le meno verisimili, le più disformi dalla loro natura. Quegli angeli ribelli diventano a un tratto guerrieri espertissimi; hanno per capitano un meraviglioso strategista; e, nella seconda battaglia, combattono con cannoni: siamo non solo in terra, ma in pieno secolo XVII. A molti potrebbe parere che, dacchè si concede che il soprannaturale sia soggiogato al naturale, e la metafisica e la fisica siano violate nelle loro leggi, il poeta avesse il diritto di usufruire a suo modo questa

violazione, di compiere a sua posta quel soggiogamento. Ma il vero è che l'arte nella violazione delle altrui leggi, conserva sempre inviolate le leggi e i criteri suoi, e non lascia al capriccio del poeta lo scegliere tra le molte e diverse forme terrene o naturali onde si possano vestire i tipi sovrannaturali. Una di quelle forme è sempre indispensabile che ci sia, ma non è mai indifferente che sia questa o quella; non è mai lecito che la scelta sia fatta con criterio che non sia un criterio di arte. Così, perchè la contraddizione, la incompatibilità de'due elementi, il sovrannaturale e il naturale, appaia meno o sparisca in tutto, la fantasia popolare, come quella de' più grandi poeti, ha sempre raffigurato l'uno in quelle forme dell'altro che sono o paiono le meno presenti fra le storiche, le più nobili fra le umane, e in generale le più poetiche e ideali tra quante la realtà ne presenta. Ed è parso così delicato l'argomento, e così difficile il far meglio, che i moderni di rado hanno cangiato o modificato le forme tradizionali, a cui la fantasia era tanto avvezza, da non sentire più la inevitabile discordia, ch'è tra quei due eterogenei elementi. Così, per esempio, le armi tradizionali degli angeli furono sempre le lance, le spade, e le altre parti dell'armatura antica, e i loro modi di guerra o di distruzione quelli stessi descritti nella Bibbia: forme e modi che, consacrati dalla religione, dall'arte e da leggende di ogni sorta, divenuti quasi

parte integrale di quelle nature celesti, quali noi le concepiamo, ci sembrano ora qualcosa di più remoto, di più primitivo, di più dissimile a noi, di più conforme a chi è tanto diverso da noi; e certo non ci feriscono come ci ferisce la congiunzione di cose così disparate, quali sono gli angeli e le scoperte ultime della meccanica e della strategia. Certo il poeta può ribellarsi alla tradizione e creare nuovi connubi tra i due elementi, nuove forme, nuovi modi di far visibile e operoso umanamente ciò ch'è divino; ma a condizione che non guasti, che non riesca a finzioni meno poetiche delle antiche; con le quali pure sarebbe compatibile l'originalità delle nuove creazioni; perchè un poeta vero dispiega la sua grandezza appunto nel concreto, nel plasmare cose e persone determinate, la cui perfezione può benissimo andar congiunta con certe qualità o caratteri convenzionali e tradizionali. Ma a Milton, arditissimo in ciò contro la tradizione, e creatore di nuovi modi onde umanare il divino, fallì l'intento; perchè l'eccesso dell'umano, portato a un tratto, come abbiamo notato, in quel suo paradiso, dove ce n'era la più assoluta deficienza, non fece vero dramma di per sè, e non impresse alcun movimento a quel suo mondo soprannaturale, che abbiamo veduto così inestetico, e che rimase *sicut erat in principio*, quando cioè non era ancor l'uomo, nè l'universo.

Dicemmo che l'aver pigliato le cose nel loro stato primitivo, contribuì a scemare in Milton quella facoltà di obbiettivarsi, a cui porgeva anche ostacoli la sua fede puritana. Ne avemmo una pruova nel paradiso celeste; tocchiamo ora un po' anche del suo paradiso perduto o terrestre, e ne avremo un'altra. Qui troviamo il primo uomo; ma è una forma di vita la sua, ch'è diversissima da quella della nostra vita presente, e quasi appena concepibile a noi. Già quei due primi parenti nostri non hanno nel poema che una assai limitata azione: si giunge al canto nono, cioè si percorrono due terzi del poema, ed essi non ci sono venuti innanzi che un paio di volte, per farsi vedere discorrere un po' fra loro, ricrearsi alle delizie dell' Eden, o stare a colloquio coll' angelo calato ad ammonirli dell' astuzia di Satana. La loro azione effettiva, il tempo che facciano e dicano qualche cosa che c'interessi davvero, non è che di pochi momenti: quelli della caduta di Eva, sedotta dal serpente e di Adamo sedotto da Eva. Lì ci è passione, ci è contrasto, ci è umanità vera. La vita di quei due personaggi fino a quel punto fa più parte della vita angelica che dell'umana; e il paradiso terrestre non è che un' appendice del celeste. Se la loro vita anteriore alla caduta fosse durata secoli, e se come quella fosse stata anche la vita de' loro discendenti, nessuna storia sarebbe mai stata possibile. Soltanto con la colpa, i due primi uomini co-

minciano ad essere persone storiche; appunto come gli angeli cominciano a divenire obbietto di storia dal momento che la bellezza delle figliuole degli uomini li costringe a lasciare il cielo per la terra. Soltanto cadendo, quella prima coppia umana ci si mostra già posseduta da quella lotta interna onde l'uomo appartiene metà a Dio e metà a Satana, e iniziatrice di quella mirabile situazione, nella quale la donna vince nel cuore dell'uomo tutte le altre forze del mondo, e che non finirà se non col genere umano. Ma con la colpa e con la caduta finisce veramente l'epopea di Milton; ed ecco come la materia propriamente storica che vi è contenuta non poteva non essere che scarsa; e il suo paradiso terrestre non poteva essere poetico che per pochi momenti, in poche situazioni. Il poeta fece i maggiori sforzi per accrescere quella materia, per trovarne anche prima della caduta; e così descrisse ne' più piccoli particolari la vita che viveano Adamo ed Eva, le loro cure agronomiche, le loro abitudini casalinghe, l'arrivo e il desinare dell'angiolo con Adamo. Ma tutte queste minuzie non fanno la storia, come tutti gli atti e le parole di quei personaggi non fanno i caratteri: la storia come i caratteri sono fatti dalla parte intima dell'uomo. Or nessun poeta avrebbe potuto vincere le difficoltà che derivano da una materia come quella, fare la storia e i caratteri, senza ciò che dà l'anima all'una e agli altri. Taine, osser-

vando come questa prima famiglia umana di Milton fosse un ideale puritano di vivere domestico, ed Eva in ispecie una buona massaia puritana, ne ha fatto rimprovero al poeta come di un grave anacronismo. Ma se l' illustre critico fosse andato un poco più a fondo, avrebbe forse fatto, come noi, la distinzione fra atti e caratteri, e riconosciuto che quelli, sì, sono atti da puritani, ma che nondimeno non rivelano, come dovrebbero, l'intimo di un uomo, non sono espressioni di viventi individualità; e che quei due personaggi interessano poco, non tanto per l'anacronismo de' loro atti (chè simili anacronismi sono frequenti nelle più belle creazioni della poesia, senza che ne guastino punto la bellezza); quanto per la loro deficienza di vita intima e di fisonomia particolare, per quel tipico, quell' astratto, quell' indeterminato ch' è nella loro natura. E forse egli avrebbe anche riconosciuto che tale difetto, non che perdonabile, era inevitabile a Milton, che volea e dovea ritrarre due caratteri umani, diversissimi da quelli che ci dà la coscienza, l'esperienza e la storia, e scevri di tutto ciò che poi il peccato e il dolore aggiunsero o tolsero alla nostra natura. La quale è, per dir così, accidentata dalle condizioni de' luoghi e de' tempi e dalle passioni: onde l' arte, quanto più tiene conto degli accidenti, più facilmente giunge a creare persone vive e distinte. Ma Milton, prendendo la natura umana quale gliela dava il tempo pri-

mitivo, omogenea e senza accidenti interni, volle forse trovarle un compenso negli accidenti esterni, i quali potevano essere, com' erano davvero, determinatissimi, perchè affatto particolari de' suoi tempi, ma che non potevano costituire mai l'anima, nè produrre interesse grande. Le anime umane non sono tirate che da anime umane.

III.

Pure, non ostante la coscienza puritana del poeta e la materia preistorica dell' argomento, due fatti che doveano impedire e impedirono, fino al punto che abbiam visto, la creazione di caratteri e di movimento epico e drammatico; c'è in questo poema un personaggio meraviglioso che ci ricompensa in gran parte la mancanza di altri: si capisce che io intendo parlare di Satana. Non mi pare di aver trovato ne' critici una ragione che spieghi questa eccezione; eppure mi sembra necessario cercarla, e, se non erro, sarebbe questa: che, essendo già Satana un personaggio essenzialmente storico e umano nella stessa tradizione cristiana, il Puritano poteva considerarlo come tale, senza il minimo timore di eterodossia: era un caso in cui l'umano con le sue passioni più ardenti non escludeva il divino; in cui l'obliarsi nella vita non era a scapito delle alte contemplazioni di una coscienza profondamente reli-

pervertimento morale non ha alterato che in parte la sua sostanza (1). Impareggiabile è il suo eroismo nel male. Egli non dorme, non riposa mai; non si ciba, non si compiace di altro che della sua stessa ardente operosità; non pensa, non anela se non a perdere anime umane (2). Nell'altezza del suo grado non patì che altri potesse essere maggiore o eguale a lui: onde si sollevò contro Iddio quando questi ebbe annunciato la gloria a cui avrebbe assunto il suo Unigenito; o, secondo altri, quando ebbe fatto prevedere la felicità e la grandezza che avrebbe dato in sorte all'uomo (3).

---

(1) .... in quantum angelus est, non est malus, sed in quantum perversus est propria voluntate. *S. Agostino, De vera Religione*, 26.

.... Proinde nec ipsius diaboli natura, in quantum natura est, malum est; sed perversitas eam malam facit.

Lo stesso, De Civitate Dei, C. XIII.

E la natura del diavolo, in quanto è natura, è buona, perchè, come dice lo stesso Santo in un altro suo luogo, « diabolus natura est Angelus, sed quod natura est, opus Dei est ».

(2) ..... non manducat, non bibit, non dormit, non opus aliquod aliud operatur, nisi ut tentet, ut fallat, ut subvertat. Hic est cibus illius, hic honor, hoc et gaudium.

S. Giov. Crisostomo, Homelia V, sup. Evan. Matthaei (Sec. espos.)

..., cui (al diavolo) nullum aliud est desiderium, nullum negotium, nullum studium nisi perdere animas nostras.

S. Bernardo, Meditationes de cognitione humanae conditionis, C.XIII.

(3) Sed omnia haec ne haberet homo, Angelus, qui inter primos habebatur, invidit, maluitque in diabolum commutari ne hominem plenum gloria videret. *S. Pietro Crisologo, Sermo*, CXLVIII.

Sente più dolore del nostro bene che del suo male stesso ; gode delle nostre sventure, esulta alle nostre cadute, ha sete del nostro sangue, si sazia della nostra carne. Ma forse l' umana creatura di per sè gli parrebbe indegna dell' odio suo , se non vedesse in ogni uomo un possibile abitatore di quel paradiso, da cui egli fu cacciato, e da cui vorrebbe che fosse escluso ogni altro (1). Tanta ambizione , tanto odio, tanto travagliarsi per conseguire i suoi fini , gli fanno dentro come una tempesta la quale non ha mai tregua, onde, come prima di Milton disse mirabilmente S. Bonaventura, egli porta sempre l' inferno dentro sè. In lui l' intelletto è pari al mal volere. Di quanti uomini vivono in tutti i punti dello spazio, egli conosce meravigliosamente gli animi e a questi conforma i modi di seduzione : direbbesi che nel cuore della nostra prima e comune madre , egli avesse imparato a conoscere i cuori delle innumerevoli creature, che doveano discenderne per

---

(1) Pene plus oderunt (parla de' diavoli in generale , e Satana è il compendio delle loro qualità) bona nostra, quam tormenta sua; imo malunt quotidie tormenta sua augere, quam nostra bona....

Riccardo di S. Vittore, Annotatio in Psalmum II.

Fratres, ille malis nostris gaudet, turget ruinis nostris , nostris vulneribus convalescit, nostrum sanguinem sitit, nostra saturatur ex carne, nostris vivit ex mortibus. Diabolus hominem non vult habere sed perdere. Quare? Quia ad coelum unde ille cecidit, non vult, non fert , non patitur neminem pervenire.

S. Pietro Crisologo, Sermo XLVI.

un' infinità di secoli (1). Ma quei suoi modi di sedurre, infinitamente vari, sono però tutti subordinati a un criterio unico, assoluto, a quello cioè di vincere l'anima per mezzo del corpo, e quanto più, come dice il Bellarmino, il corpo è forte, tanto è più efficace strumento di Satana. E il corpo ei lo conquista lusingando i sensi, alimentando le passioni, e facendo irresistibilmente voluttuoso ciò che nuoce alla salute delle anime: noi crediamo di bevere il miele più soave, intanto ch' ei ci propina il suo fiele micidiale (2). Di ogni po' di materia ei sa farsi una potente arma di guerra; di un capello si fa una trave (3). È vero che, secondo la curiosa etimologia del mio S. Bonaventura, egli uccide e l' anima e il corpo (4); ma la morte del corpo vien

---

(1) Novit diabolus cui adhibeat aestus cupiditatis, cui illecebras gulae ingerat, cui apponat incitamenta luxuriae, cui infundat virus invidiae. Novit quem moerore conturbet, quem gaudio fallat, quem metu opprimat, quem admiratione seducat. Omnium discutit consuetudinem, ventilat, scrutatur affectus.

S. *Leone Papa. In solemnitate Nativitatis, Ser. VII.*

(2) *S. Eusebio Emisseno, De Epiphania, Homelia III.*

(3) Diabolus si de suo capillum habere potest ex homine, cito excrescere facit in trabem.

S. Francesco di Assisi, Opuscoli, collatio VI.

(4) Diabolus a dia, quod est duo, et bolus quod est morcellus, quia duo occidit, scilicet corpus et animam.

S. Bonaventura, Compend. sacrae theologiae pauperum, C.XXVI.

sempre alquanto dopo quella dell' anima; anzi nessuna delle due può aver luogo, se prima, per un tempo più o men lungo, i sensi non siano stati ricreati di ebbrezza e di voluttà vera o immaginata. Si direbbe che Satana non possa tirare anime al suo inferno (il che vale rapirle al paradiso, per cui erano state create) se non dopo di avere procurato ad esse, quasi a sproporzionato compenso, un breve e funesto paradiso de' sensi. Satana dunque, come colui che conquide infinite anime mercè di meravigliose dilettanze sensibili e rappresentazioni e illusioni più seducenti che non la realità e l' evidenza della ragione, è non solo il malvagio più grande, ma anche il malvagio più artista che sia stato o possa mai essere al mondo. E così da secoli la fantasia cristiana trova o mette lui dovunque le passioni più fervano, e gli effetti più contrari si contendano il cuore, e accadano fatti tristi, commoventi o terribili; dovunque sia spargimento di sangue, perdizione di anime, strepiti, tragedie, perturbazioni, battaglie; dovunque più si agitino le onde nell' immenso mare dell' essere (1).

---

(1) ..... in omni praelio, vel pugna, in omni perturbatione atque mortis ruina, in omni seditione ac tumultu, in omni sanguine et homicidio, et furto atque adulterio, omnique lamentabili bello sive orientis, sive occidentis, sive meridiani, sive aquilonis....

Origene, in Iob, L. 1.

Ed ecco come Satana, fra tutte le nature soprannaturali ammesse dalla fede ebraico-cristiana, è quella che è stata più umanamente concepita e rappresentata. In lui, ch' era il maggiore e il più perfetto di tutti gli spiriti celesti, non si sarebbe potuto concepire il gran ribelle, se non attribuendogli come due nature, l'una divina, e l' altra non solo umana, ma direi, eminentemente, eccessivamente umana, capace di possedere nel grado più alto tutti gli affetti che si muovono dentro di noi. L' uomo non era ancor nato, quando egli si ribellò primamente a Dio; onde è chiaro che tutto il suo carattere è un anacronismo enorme, ma felice, perchè fecondo di poesia.

Di questo Satana della fede cristiana, Milton ritenne i caratteri principali, e ne fece la cosa più meravigliosa del suo poema. Senza il suo Satana, il suo *Paradiso Perduto* parrebbe a noi poco delizioso, appunto come il Paradiso pareva al suo Adamo, prima della creazione della donna. Adamo, solitario in mezzo alle bellezze dell' Eden, dice al Creatore, apparsogli in forme sensibili: « tutte le creature che mi circondano sono a me inferiori. Or qual comunanza potrebbe essere tra cose disuguali? quale armonia, qual godimento ?... Dov'è disparità, tra esseri che siano l'uno in alto, l'altro in basso, non può aver luogo l'amore, e il tedio opprimerà entrambi. Io chiedo una compagna che sappia dividere con me i

piaceri dello spirito, e quella compagna non potrà mai essere la belva... Le belve trovano compagnia ciascuna nella propria specie... Dovrebbe dunque l' uomo trovarla nel bruto, ed avere così la sorte peggiore? » Adamo nel Paradiso terrestre si sentiva solitario, perchè tutto vi era al di sotto di lui; noi in questo poema, se non ci fosse Satana, troveremmo ben poco di che godere, perchè tutto quello che ci scorgiamo sta al di sopra di noi. La situazione è opposta, ma il bisogno è identico in Adamo e in noi: egli e noi vogliamo il medesimo, qualcosa che ci somigli; ed egli poi la trova nella donna, e noi la troviamo in Satana. Deh! che i lettori timorati, attribuendomi un concetto satanico, non mi esorcizzino. La somiglianza tra noi e Satana io la sento, non certo in quella sua immortale inimicizia contro Dio, in quel suo immortale odio del bene, ma in quelle sue ardenti passioni, in quella sua lotta con altri e con sè medesimo, in quell' abbondanza di umanità che distingue lui da tutti gli altri personaggi del poema inglese. Per quanto vogliamo essere timorati, sentiamo che solo in Satana, fra tutti quelli, si trova ciò che abbiamo sentito tante volte in noi stessi o ne' nostri simili. Noi possiamo esecrare ogni suo atto o detto, inorridire al solo sospetto ch' ei sia per vincere, esultare alle sue sconfitte; ma nondimeno è quello il solo carattere che intendiamo in tutti i suoi movimenti più secreti, e

che ci raffiguriamo in fantasia come faremmo di un personaggio della storia umana. Fra noi e tutti gli altri personaggi celesti di Milton, è differenza di natura; dove tra Satana e noi, la differenza ne par solo di principii e di grado; e ne pare anche che gli stessi due primi uomini, benchè padri nostri e privi come noi di qualità soprannaturali, ci siano meno somiglianti che non lui, con le sue passioni e i suoi contrasti interni.

IV.

Guardiamolo un po' più dappresso. Fin dal suo primo apparire, egli ci si rivela un eroe. Dal foco eterno, dove era caduto precipitando capovolto a traverso l'immenso spazio che divide il paradiso dall'inferno, egli, Farinata soprannaturale, si erge con la testa, mentre gli altri innumerevoli spiriti, sprofondati con lui, giacciono gli uni sugli altri, vinti, annichilati dalla pena (1). Si erge, perchè il

(1) Dante disse di Farinata:

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte,
Come avesse lo 'nferno in gran dispitto.

Milton dice di Satana:

Thus Satan, talking to his nearest mate,
With head uplift above the wave, and eyes
That sparkling blazed; his other parts besides,
Prone on the flood, extendend long and large,
Lay floating many a rood.....

L. I, v. 192, e seg.

suo pensiero irrequieto e indomabile lo tormenta più che quel letto di dolore, e, non che lamentarsi o pentirsi, sente ch'è meglio esser libero nell'inferno, che non servo in cielo. Gli pare che uno spirito grande come il suo sia dovunque bastevole dimora a sè medesimo; e sappia farsi un inferno del cielo, come un cielo dell'inferno; e che soltanto nella libertà possa dispiegare tutta la potenza, sentire tutta la dignità della sua altissima natura; operare le più grandi meraviglie, farsi emulo di Dio. La lotta sarà dunque il suo destino e la sua gloria, la condizione di sua vita, la sua vita stessa. E così,

---

E poco dopo, ne descrive stupendamente il sorgere che fa con tutta la persona dalle fiamme, le quali, respinte dall' una e dall'altra parte, lasciano in mezzo un'orrida voragine:

Forthwith uprigth he rears from off the pool
His mighty stature; on each hand the flames,
Driv'n backward, slope their pointing spires, and roll'd
In billows, leave i' th' midst a horrid vale.

Ibid. v. 221, e seg.

E ci fanno ricordare dell'altro paragone dantesco: *Come d'autunno si levan le foglie*, i seguenti versi, dove gli altri angeli caduti, galleggianti sopra lo stesso lago di zolfo acceso, onde Satana si leva, sono paragonati appunto alle foglie d'autunno, che nuotano affollate su'ruscelli di Vallombrosa:

. . . . . and call' d
His legions, angel forms, who lay entraced,
Thick as autumnal leaves, that strew the brooks
In Vallombrosa.

L. I, v. 300 e seg.

da questo punto, ch' egli ricomincia la sua guerra, fino a quello che, facendo cader l' uomo, crede di averla vinta, non ci è suo atto o detto che non ci riveli un nuovo lato del suo eroismo, che non accresca l'evidenza, la vita del suo stupendo carattere. Mentre i suoi seguaci, fatti risorgere e rianimati da lui, disputano intorno ai modi della riscossa, egli ne ha già ideato il disegno, e si apparecchia ad eseguirlo, per quanto arduo: cosa che tutti insieme quegli innumerevoli angeli caduti non avrebbero potuto. Magnanimo e astuto insieme, egli, nell'accingersi a tanta impresa, manifesta il concetto che la sovranità va esercitata a vantaggio de' soggetti, e che i doveri più difficili spettano appunto a chi siede sopra gli altri. Il suo evadere dall' inferno, il suo viaggio attraverso l' abisso fino alle soglie del creato, è un prodigio insieme di perspicacia, di coraggio e di prudenza. E prodigi anche maggiori opera per giungere fino all' Eden e sedurvi l' uomo. E giuntovi, disdegna di entrare per la porta, e vi balza sorpassando d' un salto l'alta muraglia che lo chiudeva. Non resistenze, non pericoli scemano la sua perduranza. Scoverto nelle sue mentite sembianze, ne assume sempre di nuove; cacciato dal paradiso terrestre una prima volta, gira e rigira la terra lungo l'equatore, la gira e rigira da un polo all' altro, e, ritornato, vi penetra una seconda volta. Potente di pensiero e di azione,

egli supera sè stesso con l' eloquenza. I discorsi degli angeli, del Verbo, di Dio, sono scolorati e languidi a confronto de' suoi. In cielo, per confutare Abdiele; nell' inferno, per rialzare i cuori degli angeli caduti e tirare dalla sua parte la Colpa e la Morte; negli abissi, per far comprendere al Caos e alla Notte che Iddio è loro nemico naturale, perchè, creando, restringe ognora i confini de' loro regni; egli ha una vena inesauribile di argomenti, e con la sua parola abbatte, trascina, conquide. A chi lo ascolta, egli apre nuovi orizzonti e fa vedere il mondo cangiato di faccia. Tira a sè infiniti angeli, dicendo ch'essi non furono veramente creati da Dio, come era stato sempre lor detto. Anche a persuadere Eva, egli svolge una teoria di generazione spontanea, secondo cui le nature sovrannaturali, nate, come tutte le altre specie, dalla terra fecondata dal sole, non sarebbero che una forma più nobile di vita e alla quale lo stesso uomo potrebbe elevarsi. Ed Eva, salutata anche da lui come la cosa più bella dell' universo, non che convinta e persuasa, rimase come affascinata e inebriata da quel discorso. La parola di Dio creò il mondo, quella di Satana lo scompiglia. Con tali facoltà straordinarie, con tanta energia di volere, con imprese così terribili a compiere, si capisce quali effetti debba produrre sugli animi degli spettatori un tal personaggio. Col suo lottare con tutto ciò che lo circon-

da, egli fa sempre dramma intorno a sè ; e quando è solo, quando non lotta col di fuori , egli produce tuttavia il dramma con la procella eterna de' suoi grandi pensieri. Il suo soliloquio è potente su noi come qualsia situazione più drammatica , perchè le sue reminiscenze sono storia , i suoi propositi sono azione. Quando egli non è sulla scena , tutto è languore; ma non ci è volta ch'ei ci venga, senza apportarci nuove emozioni,nuova ansietà, nuovo terrore, e senza affrettare l'azione verso la catastrofe.

Ma ciò che mi sembra più notevole è la parte di bene,mista alla sua natura eminentemente maligna. In lui non solo non è spento affatto il senso morale, ma sono vivi eziandio certi affetti delicati, teneri e degni delle più gentili anime umane. È vero che questi rimangono alla fine sempre vinti dagli affetti opposti,ma anche quella sterile agitazione, che essi fanno in quella terribile anima, basta a produrre i più mirabili contrasti. Quel massimo ed eterno nemico di Dio sente talvolta rimorso del suo gran fallo,e tanta pietà degli angeli, per lui caduti , che si commove fino al pianto. Tal altra, ha come un desiderio dell'antica beatitudine , anche se dovesse ricupérarla con la sua sommissione ; e preferirebbe alla sua grandezza infelice la pace del più oscuro fra gli angeli. Sono momenti codesti in cui egli ci fa ricordare di Abbadona , di quel ribelle angelo pentito, che è il più bel carattere che sia in tutta

la *Messiade*. È stato già osservato come l'episodio di Abbadona fosse una continuazione dello episodio miltoniano di Uriele ; ma mi parrebbe più importante il notare come il primo de' due personaggi non sia che Satana in uno de' suoi più bei momenti, uno squarcio, e il migliore, del gran ribelle secondo il poeta inglese. Se non che , questo gran ribelle non appena cominciava a intenerirsi , che si ricorda subito che il suo infortunio è irrevocabile , che ritornando alla gloria di un tempo, ricomincerebbe da capo a combattere Iddio ; e sente quasi paura di sè stesso , del suo orgoglio superiore al suo volere, della sua natura che non potrebbe durare senza lotta. È mirabile quali effetti susciti in lui la bellezza della natura. Al primo apparirgli del paradiso terrestre, l'ammirazione, l'odio , l'orgoglio ferito , i ricordi dell'antica felicità, l'amarezza del presente, lo sconforto dell'avvenire terribilmente oscuro gli fecero dentro tanto tumulto , che ci pare ch'ei dovesse sentire come una pace, quando, poco dopo, si riscosse e si gittò tutto nel pensiero della sua terribile impresa : pensiero angoscioso esso pure, ma che almeno non gli spezzava l'anima in più parti tra loro cozzanti. Direbbesi che nell'inferno e nei regni della Notte e del Caos egli fosse meno infelice, perchè colà i pensieri gli venivano tenebrosi e crudeli tutti ad un modo, e che, per contrario, alla luce e al riso della natura, destandoglisi dentro un

po' dell' angelo antico , il suo strazio divenisse immenso. Anche in certe situazioni solenni , in certi momenti supremi , come era quello in cui , trovato dopo lungo studio il modo migliore onde trasformarsi o sedurre Eva , egli avrebbe dovuto essere chiuso alla bellezza e tutto assorto ne' pensieri del gran tentativo ; anche allora, se gli si offre alla vista la natura vivente , esclama : « oh terra , come somigli al cielo , se pure non sei più bella del cielo !... Ti girano intorno mille e mille splendidi astri, e infiniti raggi di luce cadono da ogni parte su te!... Oh come sarei lieto di vivere in mezzo alle tue pompe , se a me fosse possibile di godere di alcuna felicità ! » Direi, insomma, che egli , per essere un vero Satana, non dovea vedere nessuna cosa bella! Quando primamente vede Adamo ed Eva , egli, il fabbro della loro imminente rovina, sente che sarebbe capace di amarli ! E quando li vede baciarsi fra loro, trafitto d' invidia , torce altrove la faccia. L'invidia è il sentimento più basso e dispregevole dell'uomo ; ma questa invidia di Satana a me pare che, più che qualsia altro suo affetto o atto, sia ciò che ce lo fa giudicare più simile a noi, e ce lo rende più simpatico che mai ; perchè egli , che di tanto eccede l' uomo , invidia ciò che di più gentile , di più molle è nell' uomo, l'amore; e, diverso da Mefistofele e da altri tipi diabolici , fa più prezzo delle nostre voluttà che della sua grandezza , e per dive-

nire come il fragile Adamo, forse volentieri cesserebbe di essere l'emulo di Dio. Ci è un punto in cui la donna pare che lo conquisti interamente ; ed è quando , avvicinatosi ad Eva per ingannarla , egli sentì in sè qualche cosa di simile a quella ineffabile impressione che ci viene dalla grande bellezza , e che Petrarca stupendamente chiamò spavento ; e poco mancò ch' ei non abbandonasse la sua grande impresa : momento supremo e incomparabilmente drammatico, in cui il male, come dice il poeta stesso, si divise da quella fonte di ogni male ; e i destini dell' universo pendettero incerti innanzi a Satana, sgomentato dalla bellezza di una donna!

V.

Tanto varia è dunque la natura di Satana. Eppure è sommamente notevole come tale varietà, e specialmente la parte nobile di quella natura, ci venga rivelata più dagli atti e dalle parole del personaggio stesso, quando lo vediamo in azione, che non da ciò che il poeta stesso ce ne dice descrivendolo: il che vuol dire più dalla rappresentazione diretta, che dalla indiretta. Pare che il poeta non vegga , parlando di lui, che le sole qualità cattive, e appena vi discerna un pochino di bene perduto e quasi trasformato in male. Eppure nel fatto , nelle opere sataniche , quella parte di bene ci pare maggiore

che quegli non ci avesse detto. Nel fatto, troviamo quasi sempre qualche cosa, che se non contraddice, scema un po' di valore alle parole con cui il poeta ci descrive il suo eroe. Egli dice che la dignità di Satana era falsa ed apparente, e noi troviamo spesso gli atti di Satana impressi della dignità più verace. Dice che i più malvagi affetti sconvolgeano dall'imo fondo quell' anima infernale, e noi pur vediamo, appunto allora, come un raggio di cielo guizzare sopra quelle tempeste interne. Dice che il gran ribelle fu domo dal colpo vibratogli da Michele nella prima battaglia, e noi, subito dopo, lo vediamo rincuorare gli animi de' suoi, e, nella notte seguente, inventare nuovi e più formidabili strumenti di guerra. Or da che questa disuguaglianza in cui sta l'eroe messo in azione dall'eroe descritto? Perchè egli trae più vantaggio dalla prima che dalla seconda condizione? La ragione è: che l'idea religiosa era nel poeta meno imperiosa nell' uno che nell' altro caso. Quando il poeta descrivea il carattere, pensava agli effetti dell'opera propria, e Satana dovea essere l'aborrito principio di ogni male, scevro al possibile di elementi eterogenei. Ma quando lo metteva in movimento, egli inconsapevolmente si obliava nella sua creatura, e, oltre a farla più eroica, le toglieva tanto di soprannaturale, quanto più le dava di umano: e il dar molto di umano a una natura soprannaturale, vale metterle dentro quel guaz-

zabuglio di affetti opposti, che è per l'appunto il nostro cuore.

Questo duplice momento di spontaneità e di riflessione nella coscienza del poeta è un fatto notevolissimo,e che spiega ciò che altrimenti sarebbe inesplícabile, cioè quella innaturale catastrofe del poema, nella quale egli intende distruggere a un tratto tutta la grandezza del protagonista. La vera catastrofe del poema, il quale, in sostanza, è l'epopea di Satana, è quel punto quando il gran ribelle, compiuta la sua impresa, ritorna nell'inferno, monta sul suo trono,e, svolgendosi da'nugoli che lo celavano, fa di sè magnifica ed improvvisa mostra ai suoi soggetti, pensosi oramai della sua lontananza. E ad essi, pendenti dalle sue labbra, narra in breve de' suoi prodigi, della sua vittoría, dell'immenso imperio acquistato per sè e per loro. E finito il suo dire, quando egli aspettava, ed aspettavamo noi pure, che un applauso fragoroso, ed un immenso grido di gioia scoppiasse da quella moltitudine, ecco uscirne invece un lungo fischio, segno di riprovazione e di disprezzo. Or nulla di più improbabile, di più strano, di più inconcepibile per noi che quella riprovazione e quel disprezzo. Satana avea rotto le porte infernali, passato e ripassato il caos, stretto alla sua causa e volto contro Dio tante forze naturali e soprannaturali, ingannato angeli potenti; e poi, tutte queste imprese, a saperle compiute, sarebbero sembrate

poca o ridicola cosa a quegli spiriti infernali, che, dianzi, al solo sentirne proporre il disegno, aveano taciuto, leggendo ognuno nello sguardo dell'altro il proprio terrore? E quegli spiriti stessi, avvezzi a temere ed ammirare Satana, anche dopo le sconfitte, che, lui duce, aveano toccato in cielo, anche dopo l'eterno supplizio a cui per sua cagione erano stati condannati, gli avrebbero perduta la stima, anzi gliela avrebbero cangiata in disprezzo, proprio in quel momento, ch' egli dovea apparir loro più grande, più magnanimo, più fortunato, più benemerito, più necessario che mai? E come, anzi, in quel momento non avrebbero sentito, la prima volta da che erano caduti dal cielo, una gioia che gli avesse fatti quasi dimenticare del cielo? Come non compreso che il fischio a Satana sarebbe stato un inno a Dio, loro eterno tormentatore? Forse il poeta credette che bastasse a far verisimile quel fischio di disprezzo l'aver Satana detto, ch' egli avea conseguito tanta vittoria per mezzo di un pomo. Ma questo solo tratto, se comico, potea trasformare il carattere di una situazione tanto seria e solenne? Che se il comico c'era, s'era un fatto ridicolo che l'universo fosse stato scompigliato per mezzo di un pomo; come, per quegli spiriti malvagi, il ridicolo non sarebbe ricaduto su colui, che avea subordinato la vita dell' uomo e la conservazione dell' ordine universale all'integrità di quel pomo? Come Satana,

vincendo col pomò, non avrebbe, nel loro concetto, non che vinto e umiliato Iddio, ma convertito in una commedia tutta la grande opera della creazione? Oh! io non credo a quel fischio, ma, se mai, io direi che quei fischiatori erano una turba d'imbecilli, indegna del loro grande capitano. E se in questo mio sentimento c'è peccato, se n'abbia il rimorso il poeta puritano che mi ha fatto ammirare un tanto eroe. Ma egli, appunto perchè si accorse che il suo eroe poteva parere troppo simpatico o non esoso abbastanza, volle menomarlo e abbassarlo d'un tratto, bruscamente. Volle che ciò che nella realtà significava la massima avversione a Dio, in arte, non riuscisse che al brutto, al comico, al mostruoso. E certo, le sue intenzioni erano sante; ma non badò, che, se, ciò nonostante, egli, dimentico o inconsapevole o come che sia, avea già dato al gran nemico di Dio le forme eroiche più mirabili in cui sia stato mai visto, non era poi in sua facoltà di farlo a un tratto spregevole e ridicolo. Non pensò che non è dato a poeta alcuno di rovesciare il significato di cose e di caratteri da lui medesimo perfettamente concepiti e descritti; perchè quella stessa perfezione li fa quasi indipendenti da lui; e più essi gli siano usciti di mano vivi e veri, e più egli nel corso dell'azione dee accettare le conseguenze di questo fatto. L'autorità paterna del poeta sulle sue creazioni somiglia non a quella del *Pa-*

ter familias del dritto romano, ma a quell'altra, limitata e a tempo, che concedono al padre le moderne leggi civili. Anche per le creature del poeta ci è un tempo in cui diventano maggiorenni; e il padre allora per il primo dee rispettare quel tesoro di affetti o di simpatie, ch'esse si siano saputo procurare, e ch'è come una loro proprietà inviolabile. E ad ogni modo, è quello il tempo che noi così conosciamo e amiamo quelle sue creature, e abbiamo preso con esse tanta dimestichezza, che non ammettiamo che altri, fosse pure il padre stesso, possa conoscerle e giudicarne gli atti e prevederne gli effetti, meglio di noi.

Il Satana di Milton è rimasto finora e rimarrà insuperato forse per sempre; perchè è ben difficile che sorga un' altra fantasia capace del doppio miracolo, che costituisce quello stupendo personaggio, e che consiste nella congiunzione più felice che siasi mai fatta di una natura soprannaturale e di un'altra umana in una sola persona, e nel continuo dispiegarsi di questa persona in azioni colossali, prodigiose, eminentemente drammatiche. Milton stesso, il gran taumaturgo, non ha potuto fare una seconda volta quel miracolo: il Satana del suo *Paradiso Ricuperato* è un personaggio relativamente piccolo, che comincia col fare atto di finta contrizione innanzi a Gesù, poi gli ordisce una serie d'insidie infelici, e ritorna continuamente nell'inferno

a narrare i suoi tentativi falliti. Nulla di quel sublime, di quel contraddittorio, di quei movimenti umani ond' egli è così simpatico e drammatico nell'altro poema. Il bel tempo della sua giovinezza, i memori giorni del suo eroismo, quando egli muovea cielo e terra, caos ed inferno, e insieme tremava dinanzi alla bellezza della donna, sono passati per sempre; egli non è oramai che l'ombra di sè stesso. Nè guari dissimile da questo è il Satana della *Messiade* di Klopstock, anzi ne appare anche più impicciolito dall'avere in Adramelecco un emulo più scaltro di lui. È vero che anche questo Satana del poeta tedesco ammira una volta la bellezza della creazione; ma l'ammirazione è un lampo: egli non ha quella parte di angelo ch'era rimasta nell'eroe di Milton. E poi, egli, come il Satana del *Paradiso Ricuperato*, appare sulla scena quando, con l'epoche cosmogoniche, dovea, secondo la fede religiosa de' due poeti cristiani, esser finito anche il tempo di libertà quasi assoluta concesso da Dio al suo avversario; quando, con la venuta del Redentore, cominciava l'universale ristauro, la vittoria del bene sul male: onde, diminuendo la materia e la grandezza del dramma sovrannaturale, diminuiva, di necessità, anche la grandezza di quell'uno de' due personaggi, che, nel concetto cristiano, era inferiore all'altro e solo capace di diminuzione, e principalmente il problema del male e del dolore. Fuori, poi, della fede di

Milton, non si sente il bisogno di rappresentare Satana in proporzioni così colossali, come quelle che gli ha dato il poeta inglese ; perchè soltanto in quella fede è necessaria la grandezza sterminata di Satana per intendere la cosmogonia, la storia umana e tutti i problemi dell' universo. Fuori di quella fede, e specie ai tempi più vicini a noi, non era possibile che Mefistofele, il quale è appena un brano del Satana del poeta inglese.

VI.

Ma già temiamo che questo personaggio seducente, tirandoci troppo a sè, non ci faccia oltrepassare i confini del nostro argomento. Noi volevamo mostrare com'esso fosse il carattere veramente umano e drammatico dell'epopea miltoniana, a cui ne mancano di altri simili per le ragioni che credemmo di trovare in fatti subbiettivi del poeta ed in altri obbiettivi della sua materia. Ora , tornando a considerare quel lavoro nel suo intero, diciamo ch' esso è la migliore epopea che si potesse fare della cosmogonia biblica. Una vera epopea cosmogonica era possibile con la mitologia greca, dove gli enti cosmogonici non erano eterni, ma si succedevano gli uni agli altri : così le divinità olimpiche erano succedute ai Titani , e questi ad altri enti più remoti ancora. Anche le forze della natura, il Caos, la Ter-

ra, il Tartaro, Eros, l' Erebo, la Notte.... si generavano consapevolmente le une dalle altre; anzi la cosmogonia e la teogonia formavano come una storia unica: la teogonia non era che il secondo periodo della cosmogonia, come si vede in Esiodo. La cosmogonia greca è dunque un' epopea di per sè stessa. Ma la cosmogonia biblica, per le ragioni discorse più innanzi parlando della Genesi e dell'Apocalisse, non potea essere materia che di un poema essenzialmente lirico e descrittivo. E la lirica e la descrizione sono appunto gli elementi in cui Milton è altissimo. Egli ha tinte, gradazioni, armonie infinitamente varie; ne ha sempre di proprie e mirabili per il cielo, per l'inferno, per la natura vivente, per gli abissi del caos; onde nella sua descrizione si trova tutti i movimenti e le innumerevoli trasparenze che assume la superficie del mare. La poesia degli ultimi secoli non ha descrizioni di cose colossali e di fatti cosmogonici, le quali possano adeguare la forza di quelle di Milton; e dubito se anche fra gli antichi il Cantore degli atomi, il mio più simpatico de' poeti latini, ne abbia che le superino di evidenza e di splendore. A tacere di moltissimi altri luoghi stupendi, tutto il secondo canto del poema è una mirabile descrizione di cose portentose: di più belle non se ne potrebbero trovare che nella Bibbia o nella Divina Commedia. Nulla di più biblico e di più dantesco che certe immagini di Mil-

ton, sublimi e paurose insieme, che formano una delle maggiori bellezze della sua poesia. Così quel precipizio di Satana e degli infiniti angeli ribelli, incalzati da milioni di angeli fedeli, che entrati nei regni del caos, dove sono gli atomi eternamente in guerra fra loro, accrescono confusione a quella confusione, tumulto a quel tumulto; onde il Re dell'abisso fugge spaventato agli ultimi confini del suo regno (1). E non minore spavento ne ha lo stesso Inferno, il quale, sentendo quel fragore infinito, e vedendo come precipitare il cielo dal cielo, sarebbe fuggito anch' esso, se una forza superiore non lo avesse tenuto al suo posto (2). Anche Esiodo ne' suoi

---

(1) I saw and heard; for such a num' rous host
Fled not in silence through thel righted deep
With ruin upon ruin, rout on rout,
Confusion worse confounded; aud Heav'n gates
Pour'd out by millions her victorious bands
Pursuing. I upon my frontiers here
Keep residence.....

L. II, V. 993, *e seg.*

(2) Hell heard th' unsufferable noise; Hell saw
Heav'n ruining from Heav' n, and would have fled
Affrighted; but strict Fate had cast too deep
Her dark foundations, and too fast had bound....

L. VI, 867, *e seg.*

Questi versi ricordano quel *Videbam Satanam sicut fulgur de coelo cadentem* (Luc. X, 18) e anche più quel luogo di Dante, dal quale anzi pare ch'essi siano stati ispirati, dove si dice di Lucifero:

Da questa parte cadde giù dal cielo;

luoghi migliori, nella stessa battaglia de' Titani, è di gran lunga inferiore a Milton; e la sua narrazione, in generale, sta al poema inglese come una cronaca alla più splendida storia.

Molte delle descrizioni miltoniane sono anche meravigliose come interpretazione del concetto biblico, e sembrano uno svolgimento di cose rimaste in germe nelle Sacre Scritture. Spesso dove i poeti biblici, intesi a più alto scopo, hanno soppresso i particolari, Milton trova o inventa quei particolari così felicemente, che giureremmo che non altrimenti avrebbero fatto quelli, se si fossero indugiati nella loro narrazione. La sua storia della creazione è un miracolo d' interpretazione; è il commento profano più felice che siasi mai fatto delle sette giornate di Mosè. E anche dove innesta qualche reminiscenza pagana, il poeta inglese non altera la natura sacra del contenuto; come, per esempio, là dove, ricordandosi forse di Narciso, inventa quel graziosissimo episodio di Eva che, prima che conoscesse Adamo, guardandosi nel fonte, s' innamora della propria immagine. Così, nonostan-

---

E la terra che pria di qua si sporse,
Per paura di lui, fe del mar velo,
E venne all'emisperio nostro; e forse
Per fuggir lui lasciò qui il luogo vôto
Quella che appar di qua, e su ricorse.
Inf. XXXIV.

te i difetti che abbiamo notato dianzi, il vero *poema sacro* de' tempi nuovi è il *Paradiso Perduto;* al cui confronto quello di Dante è un poema umano. In questo non c' è cosmogonia, e sono remotissimi dal tempo delle sue rappresentazioni quei tempi che dànno la materia al poeta inglese: i tempi quando l' Amor divino mosse primamente *quelle cose belle*, e che Michele fece la vendetta del *superbo strupo*. Quando Dante dice che cielo e terra hanno posto mano al suo poema, intende dell'ampiezza smisurata del suo dramma, che si estende in forme diverse per un' infinita scena, formata dall'uno e dall' altra; ma cielo e terra, inferno e caos nel *Paradiso Perduto* sono tuttavia sotto il primo impulso di Dio, e partecipano più o meno consapevoli al grande dramma, in quel poema rappresentato. Nell' Inferno dantesco, Lucifero, cadutovi da secoli, è come petrificato e divenuto parte del meraviglioso edifizio, ch' è un immenso serbatoio di colpe e di dolori, e che si poggia su lui, perchè cominciato ad abitare da lui e popolato poi per lui; ma nella rappresentazione del poeta inglese, egli è ancora un Dio, e lotta potentemente. Fin che la lotta dura, e il grande ribelle può produrre di grandi rivolgimenti, è Milton che narra; dopo, è Dante.

Ma se il *Paradiso Perduto*, a petto della Divina Commedia, è un poema sacro; è sempre un' opera profana, se paragonata ai poemi biblici; perchè se

Milton avea fatto sua la contemplazione de' vati sacri, non poteva rimuovere insieme dal suo sguardo tanti secoli di storia e di coltura umana: poteva avere affatto biblica la coscienza, ma non affatto biblico il pensiero. E da ciò appunto deriva il carattere più particolare della poesia miltoniana, il quale consiste nella fusione della coscienza puritana con le forme dell'arte di tutti i secoli. Non che trovarli da sè discordi, la coscienza religiosa di Milton sentiva che da quegli elementi veniva a lei maggiore elevazione e maggior forza; perchè in ogni fatto della storia, in ogni grande manifestazione della natura umana, in ogni bellezza dell'arte antica o moderna, trovava di che intendere meglio e meglio significare la gloria della sua fede. Onde raccogliendo intorno al suo soggetto sacro tante ricchezze profane, egli credea di ricondurre la bellezza alla verità da cui si era miseramente divisa, di raccogliere gli sparsi raggi intorno all'unica luce da cui tutti erano derivati. Ed è soprattutto ammirevole come tante immagini e reminiscenze dell'arte profana siano state così assimilate, da fare col concetto puritano una perfetta consistenza estetica. Così il *Paradiso Perduto* riesce come un doppio inno a Dio. Uno è l'inno che sorge immediatamente dalla coscienza puritana, la quale, da quanto per mente o per occhio si gira, trae cagione ad ammirare e cantar Dio, e ad infiammarsi nella brama di unirsi a Lui. Onde un

uomo altamente religioso si sente dentro questa epopea come se si trovasse in mezzo all' Oceano o sulle vette di monti altissimi; e vedesse gli spazi tutti immensi, e tutti perdersi nel cielo, e ogni segno di cose umane quasi naufragato in quella immensità; e gli paresse che delle cose invisibili, che fino allora avea creduto solo per fede, gli stesse innanzi come una rappresentazione sensibile, che lo sublimasse e lo spaurisse insieme. Ma oltre quest' inno, che nasce dall'immemediata contemplazione dell' universo, ce n' è nel poema un altro, ed è quello che noi sentiamo nel grido della coscienza puritana, ch'esulta di aver costretto il mondo antico e il moderno a cantar con lei la gloria di Chi tutto muove; di aver cioè strappato alla filosofia, all'arte, a tutta la sapienza umana i loro tesori, e fattone come tanti segni del trionfo di Dio, come tante parole dell'inno, che l'uomo deve continuamente sciogliere a Lui. E questo era veramente l'ideale più sublime del Puritanismo: che la parola fosse un inno, e il cuore umano il miglior tempio di Dio sulla terra (1). Il che significava la conversione a Dio di tutte le facoltà umane, la massima elevazione della nostra natura.

---

(1) . . . . . O Sp'rit, that dost prefer
Before all temples th'upright heart and pure.
Paradise Lost, L. 1. v. 17-18.

E così quella fede potè essere feconda di tanti mirabili effetti. Essa credeva l'uomo poca cosa, se guardato nella sola storia umana, ma dotato di un valore infinito, se considerato come parte di quel cosmo, creato forse per lui, certo poi sconvolto e restaurato per sua cagione. Essa mettea ne'suoi seguaci la convinzione di possedere una dignità inferiore soltanto alla divinità, quasi una parte della divinità stessa. Con tanta coscienza di sè medesimi, che cosa doveano parer loro tutte le podestà della terra, quel domma di un doppio dritto divino de' re e de'vescovi, che i loro avversarii sostenevano e imponevano agli altri con la violenza? E a difendere e propagare la loro fede, quali sagrifizi, quali sforzi sarebbero sembrati loro soverchi? E quale potenza avrebbe potuto resistere a lungo contro di essi, restauratori del divino sulla terra? Quella fede avea, sì, le sue parti false: combatteva tanti elementi della civiltà, che poi furono subito riabilitati e creduti, non che compatibili, ma necessarii alla dignità e alla felicità degli uomini. E, inoltre, vittoriosa, si affermò anch' essa con forme non meno violente di quelle da cui avea tanto patito e contro cui avea tanto lottato. Erano codeste le imperfezioni inevitabili ad ogni più grande cosa umana. Ma non ostante queste, a quella fede rimarrà sempre la gloria, ch' è la massima fra tutte le glorie, di avere affrancato uomini da uomini, dato origine a tanti istituti

di civiltà e di libertà che , pur trasformandosi col tempo, non periranno giammai ; prodotto quei due poemi, da cui oramai ci dividiamo, dolenti che tanta parte della loro bellezza non dobbiamo avere inteso, e tanta altra non saputo rendere con la parola, quale la sentivamo nel cuore.

LE

LEZIONI DI LETTERATURA

DEL

PROFESSORE SETTEMBRINI

E LA CRITICA ITALIANA

LE LEZIONI DI LETTERATURA

DEL PROF. SETTEMBRINI

e la Critica Italiana (1).

Carissimo l'argomento, autorevole il nome dell' Autore, io mi misi a leggere queste *Lezioni* con desiderio ardente e con grande aspettazione. Ma questa bella disposizione non mi durò oltre le prime pagine; chè il libro a più a più mi dispiacque, sì che infine mi accadde come ad alcuni che visitano Roma, i quali ci entrano cattolici e n'escono eretici. Pure quella lettura mi richiamò a certi poveri miei studi abbandonati, e mi mise la voglia di dir qualche cosa di questa nuova fatica del Settembrini, e di toccare a questo proposito anche un po' della presente critica italiana.

---

(1) Ho scritto queste pagine dopo la lettura del primo volume, il quale poteva bastarmi per una critica di principii: oltrechè, il secondo, pubblicato pochi dì sono, non ha modificato per niente le mie opinioni. (Nota scritta il 1868, quando fu stampato la prima volta il presente lavoro).

Il Settembrini, fin dalle prime pagine, ci presenta come il suo programma in queste parole:

« La lotta della Chiesa col potere civile, con l'arte, con la scienza, con la libertà, con la religione stessa, le quali pretendono ed hanno gran parte di divino; questa gran lotta che dura da otto secoli, e che è stata ed è più viva e più grande in Italia sede dei Papi e centro del cristianesimo; questa gran lotta ch' è la vita che vive il popolo italiano noi dobbiamo ccnsiderare e vederla rappresentata nella nostra arte. E se questa lotta fra noi è stata più grande che altrove, la Letteratura nostra che la rappresenta, pare a noi che debba essere più grande delle altre e più importante, qualunque sia il suo carattere, le sue vicende, i suoi difetti. Essa è la rappresentazione più vasta e più compiuta di questo gran moto, di questo grandissimo fatto dello spirito moderno; e però dev' essere considerata assai diversamente che non è stata finora, perchè non pure i suoi splendori, ma i suoi oscuramenti hanno un alto significato ed una ragione necessaria (p. 13).»

E poco dopo:

« In Italia ci è stato un gran fatto, che non si trova tra gli altri popoli; ci è stata la gran contesa tra la Chiesa e l' Impero, la quale ancora dura ed è la quistione tra la *libertà* e *l'unità;* guelfi e ghibellini non sono stati nè in Francia, nè in Ispagna, nè in Inghilterra, e in Germania non furono come tra noi.

Questa contesa, queste due idee, questi due concetti si manifestano ancora nelle arti. Quelle arti che non trovavano monumenti antichi da imitare, come la pittura, la musica, ed in parte la scultura, furono tutte religiose e guelfe, ed ebbero le loro ispirazioni nel cristianesimo, e operarono nella chiesa, e nella chiesa vissero: l'architettura fu religiosa e civile, fece la chiesa, il palagio del comune, e la casa del principe e dei signori, fu guelfa e ghibellina: ma l'arte della parola, che trovava tanti monumenti antichi, del diritto romano, della filosofia antica, e poeti ed oratori e storici, l'arte più vasta e più ragionatrice, fu ghibellina, cercò molte ispirazioni nel paganesimo, si sollevò contro l'autorità della Chiesa, non volle ubbidire ma ragionare, ed infine riuscì allo scetticismo (p. 16-17).»

Or vedete quanto ardua impresa è questa tentata dal Settembrini: ridurre la vita italiana di otto secoli alla lotta tra il Papato e l'Impero; fare dell'arte italiana un riflesso di quella vita; dimostrare il primato che ne deriva alla nostra letteratura. Ma vediamo alla pruova come ei venga a capo di queste tre davvero erculee fatiche; il che importa che noi tocchiamo del modo com'egli intende la storia, l'arte e la critica.

Veramente l'intelligenza della storia non importerebbe qui gran fatto; ma il Settembrini c'insiste tanto, che ne fa, come dire, il suo caval di battaglia.

Io parlerò col massimo rispetto e nondimeno con franchezza intera. M'inchino innanzi all'uomo intemerato, all'antico e venerando patriota, all'autore di quella *Protesta* che rimarrà nella nostra storia, com'è rimasta finora incancellabile ne' cuori di due generazioni d'Italiani ; ma discuto liberamente innanzi al critico , il quale non si dorrà certo che si usi con lui quella libertà di esame ch' egli ha tanto raccomandato ai giovani, e di cui ci ha dato un esempio in questo suo medesimo libro , dove scienza, arte, religione, i fatti e gli uomini più grandi della nostra storia sono giudicati con criteri, non solo indipendenti da qualsia autorità o tradizione, ma talvolta opposti al sentimento quasi unanime del popolo italiano. Or se io non m' inganno, nessuna cosa di questo libro è peggiore che la nuova base storica, sulla quale l' A. intendeva poggiare l'edifizio della letteratura italiana. Parmi che l'illustre professore non abbia compreso bene nè quella varietà di elementi, che formava la società del medio evo, nè nessuno in particolare di quegli elementi, ciascuno dei quali per più secoli cercò di sormontare gli altri: non il Cristianesimo, non la Chiesa, non i Barbari e gli effetti del loro sovrapporsi ai popoli latini, non i Comuni, non l'Impero. Egli, per mio giudizio, non ne ha compreso, nè la lotta di allora, nè l'armonia posteriore, dalla quale deriva il più notevole carattere della civiltà moderna. Per lui, il principio della nuo-

va civiltà furono le stesse reliquie della vita antica, cioè del Paganesimo, le quali, scampate dalla guerra mossa loro dal Cristianesimo, si posero contro la Chiesa e cominciarono la lotta. Ma questo è presto detto: bisogna poi vedere come ci si concordino i fatti. Come spiegar poi la lotta che, nel secolo XII, è, non già tra la Chiesa e l'Impero, ma fra l'Impero e iComuni, il quale ed i quali erano appunto le due maggiori reliquie del mondo antico? Come spiegar la guerra che, nello stesso secolo, l'Impero unito alla Chiesa fece alla libertà religiosa, rappresentata da Arnaldo da Brescia, che ne rimase vittima? Al Settembrini importava mettere tutta la civiltà da una parte, e tutta la barbarie dall'altra; e questo preconcetto gli tolse di vedere che la civiltà dei tempi mezzani è eterogenea; che, anche ad essere parziale, non si potrebbe far più che esagerare l'importanza di uno o di alcuni di quegli eterogenei elementi; e che il volere annullare qualcheduno di essi, o, peggio, tutti salvo che uno, sarebbe opera impossibile anche a chi vi adoperasse ben altri studi, ben altri argomenti che non sono le rapide e mirabilmente disinvolte sentenze con cui egli sorvola sulla storia del medio evo. E sarebbe opera impossibile, perchè i fatti non sono poi, grazie a Dio, quella cosa tanto malleabile che ad altri pare. Chi più li nega o li mutila, è poi costretto a riconoscerli o a rintegrarli. Così il Settembrini che avea tenta-

to di ridurre al niente l'azione incivilitrice del Cristianesimo, è costretto a confessarla, ad affermarla dovunque è civiltà: nell'origine della lingua italiana negli elementi e nelle forme dell'arte nuova, nel principio intorno a cui si svolgea la vita de'nostri Comuni, da per tutto. Di che le infinite contraddizioni in cui poi s'inviluppa.

Delle quali contraddizioni, e del modo com'egli intenda il Cristianesimo, che per lui è il più importante e talvolta anche il più odioso elemento della civiltà nuova, basti questo esempio. Egli, come abbiam visto, avea detto che le prime cose affermate dal Cristianesimo erano state le stesse parti più gloriose della vita pagana: l'Impero, il dritto romano, la lingua latina, così che la civiltà nuova non fu che restaurazione dell'antica (p. 15). Ma in un altro luogo, toccando degli elementi della prima poesia, soggiunge che « quando il Cristianesimo, dopo l'ultima negazione e l'ultimo terrore, cominciò ad affermare qualche cosa, questa cosa *prima di tutte le altre* fu la donna, il cui culto non ci venne dal Settentrione, nè dagli Arabi... ma fu effetto del cristianesimo (p. 63). » Or, dapprima e in parentesi, noto che la profonda antipatia dell'A. per tutto ciò ch'è Settentrione, cioè Germania, non avrebbe dovuto così dominarlo, da fargli negare a quel paese ciò che la storia più certa gli consente; e che, s'egli non accetta la storia che i Tedeschi oggi fanno degli avi nostri, non può

non accettare quella che i nostri avi fecero de' loro, e ch'è la sola ch'essi e noi ne abbiamo; non può non ricordarsi che Tacito è nostro. E ciò ricordato, e riconosciuto come proprio de' popoli germanici il culto della donna, come non credere agli effetti più o meno grandi, che, senza negare quelli prodotti dalla religione cristiana, tale culto dovette operare presso i popoli latini a cui le genti del Settentrione si soprapposero o con cui si confusero? Poi, venendo a ciò che l'A. ha detto del Cristianesimo, è cosa evidente ch'egli, ora negandogli la capacità di produrre una civiltà tutta propria, ora consentendogliela, mostra di non essersi fatto alcun concetto di ciò che questa religione effettivamente sia. E lo mostra anche più evidentemente in altre occasioni. Così, in un altro luogo, egli dice: « Nel mondo antico la donna era serva dell'uomo o almeno inferiore: nel mondo nuovo il cristianesimo depresse l'uomo, lo fece servo, l'agguagliò alla donna, anzi *abbassò l'uno e l'altra alla condizione delle creature irragionevoli*, per modo che il buon Francesco d'Assisi nella esagerazione della sua umiltà diceva: *Frate cane, frate lupo, frate sole*, e *suor luna* (p. 61). » Com'è qui franteso quel sublime sentimento onde il cristiano si crede legato di amore e di destini a tutte le cose dell'universo, fatte tutte da un Solo, governate, benedette da un' unica Provvidenza, che soccorre continuamente tanto all' uomo, alla cui ambi-

zione par poca cosa la terra, quanto all'uccellino, a cui pur basta il granello di biada! E com'è strano il credere esagerata l'umiltà del Santo di Assisi, se è vero che la sua religione abbassava effettivamente lui, uomo, alla condizione del lupo e del cane! Ma io ho citata quella sentenza dell'A., non per osservarla da questo lato, sì bene per compararla col passo seguente: « L'amore antico, e l' anticristiano non è culto perchè soltanto nel cristianesimo la donna ha mutato condizione ed è diventata uguale all' uomo. Tra i nuovi popoli adunque l'amore apparisce come un'adorazione, però vediamo dopo il mille crescere il culto della Vergine Maria tanto amata e celebrata da S. Bernardo... La donna adunque fu *divinizzata* dalla religione (p. 62) ». Or che mistero, che enigma deve esser mai quella religione, che potè abbassare l'uomo e la donna insieme alla condizione di *creature irragionevoli*, e al tempo stesso far della sola donna una dea? E come nell'uomo, nella metà più forte della specie umana, potè nascere l'idea di adorare, di tenere come cosa divina l' altra metà, appunto quando in lui si spegneva la coscienza della propria dignità e si sentiva pari alle belve?

Se a leggere il Settembrini non ne caviamo concetti nuovi o profondi, o criteri razionali e precisi intorno alla natura e agli effetti del Cristianesimo, potessimo almeno capirci così all'ingrosso se quella religione fosse stata barbarie o civiltà, un male o un bene!

Ma nemmeno questo ci è possibile, perchè pare che l'A. stesso non si sia fatto le risposte nè anche a tali semplicissime domande. Discorrendo, in un'altra sua opera, de' mali immensi che travagliavano il mondo antico, e ai quali non poteva rimediare la filosofia, ma sì bene una nuova religione, egli soggiunge queste parole: « Era questo il bisogno dell'umanità tutta quanta, sentito da molto tempo e specialmente nelle infime classi del popolo e nei servi e nelle donne e nei miseri che erano esclusi dall'umanità antica (1).» E poco dopo, accennate alcune superstizioni del primo Cristianesimo, scrive: « Dalle quali come pianta che ributta le prime fronde, il Cristianesimo si andò spogliando e così crebbe e dilargossi ed i savi si ricoverarono sotto la sua ombra benefica e si cibarono sicuramente dei frutti di quest' albero della vita (2). » Che più? Il nostro A. giunge a sentirsi obbligato di scusare quei grandi pagani del secolo secondo, i quali « non videro la verità non per colpa loro, nè per manco d'intelligenza o di volontà, ma perchè ella era ancora greggia e coverta di scorie superstiziose (3). » E, se non alla origine divina della nuova religione, egli crede al divino favore che la fa duratura, perchè, parlando di Luciano, dice che « si deve riconoscere che

(1) Discorso intorno la vita e le opere di Luciano.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

la Provvidenza a lui diede l'ufficio di distruggere ciò che non doveva rimanere (*il Paganesimo*) e ad altri quello di edificare ciò che doveva durare per molti secoli (*cioè il Cristianesimo*) (1). » Che cosa è dunque il Cristianesimo? Verità o menzogna? Fu nuova forma di tirannia o liberazione di oppressi? Fu più savio chi l'accolse o chi lo rigettò e perseguitollo?

Nessuno che abbia letto il volume del Settembrini dirà che queste siano quistioni poco importanti a proposito di un' opera di critica letteraria; perchè da quella lettura si vede chiaramente com' egli abbia voluto dar loro il massimo valore e considerarle come la base nuova su cui poggiare la storia della nostra letteratura. Il fermarci che facciamo un poco intorno ad esse è dunque non solo una necessità, ma insieme un atto di rispetto all' Autore. Egli ci annuncia nel modo più solenne che la novità e l' importanza maggiore del suo lavoro consiste nel farci vedere come l' anima della nostra storia, e perciò della nostra arte, sia stata una *gran lotta*: lotta che poi egli vede e sente in ogni fatto della letteratura e invita noi a vedere e sentire egualmente. Nulla dunque di più necessario che noi intendiamo che sia quella lotta. Ma qui è il punto. Perchè l' A., parlandone continuamente, ce ne fa sempre più oscuro il concetto: così egli ci

(1) Discorso intorno la vita e le opere di Luciano.

dice, ora che la gran lotta era *finita* nel secolo XIV, fin da quando, cioè, la sede papale era stata trasferita ad Avignone (p. 31), ed ora, che dopo una vita di otto secoli essa *dura ancora* ai nostri giorni (p. 13 e 16). Crede quella lotta di tanta importanza, che nelle prime sue pagine non si sazia mai di chiamarla grande, grandissima, senza l'eguale nella storia moderna (1); ed eccolo poi di un tratto, a mezzo del suo volume, dire in tuono severo e quasi di rimprovero a noi, che naturalmente gli avevamo aggiustato fede: *A chi medita la storia non apparisce così grande come si vuole far credere la contesa tra il Papato e l' Impero* (p. 85). Ma chi più di lui ci avea voluto far credere a quella massima grandezza? Inoltre, dapprima egli riconosceva che anche presso altri popoli la lotta ci era stata; se non che, fra noi avea dovuto essere *più grande che altrove* (p. 13); ma poi, pensatoci meglio, dice che *quel gran fatto, la gran contesa tra la Chiesa e l'Impero, non si trova tra gli altri popoli* (p. 16). Ma che cosa è insomma quella gran contesa? Egli risponde che è lotta della Chiesa col potere civile, con l'arte, con la scienza, con la libertà, con la religione stessa (p. 13); ed è *oggi la quistione tra la libertà e l'unità!* (p. 16). E poi, quantunque ci avesse detto

(1) Nella sola seconda metà della pagina 13 troviamo sparsamente le seguenti frasi: *questa gran lotta che dura* etc.; *questa gran lotta che è* etc.; *questa lotta tra noi è stata più grande che altrove* etc.; *questo gran moto* etc.; *questo grandissimo fatto dello spirito moderno* etc.

che la Chiesa e l'Impero erano i due rappresentanti delle due idee nemiche, le due parti combattenti, ci fa altrove sapere che: « I papi e gl' Imperatori, che significavano assolutismo religioso e civile, non potevano che nuocere alla libertà (p. 98). »

Pure, passando su tante contraddizioni, per cui è impossibile comprendere chiaramente nè la natura nè gli effetti, nè la durata, nè nemmeno quali fossero i protagonisti della gran lotta, e contentandoci di aver capito così all' ingrosso che l' A. voglia parlare del contrasto tra la ragione e l'assolutismo religioso; anche così, noi non possiamo mettere in armonia e accettare quelli che dobbiamo considerare come i concetti fondamentali di questo libro. Perchè non sapremmo credere come la ragione umana soltanto in Italia , o molto più in Italia che altrove , abbia lottato contro la Chiesa; e così prodotto una più splendida letteratura. O gl' Italiani, come l'A. crede e nota con grande compiacenza in molti luoghi del suo libro , furono sempre indifferenti in materia religiosa , e allora bisogna dire che in Italia non ci è stata lotta nè grande, nè piccola. O la lotta ci è stata, e allora si ha a conchiudere che essa abbia dovuto essere minore o certo men gloriosa che non quella di altri popoli moderni, i quali, non che combattere , hanno vinto e si sono sottratti da secoli all'autorità della Chiesa romana. Quel durare da secoli e non essere finita

nemmeno oggi, che sarebbe per l'A. il carattere più glorioso della nostra lotta, dovrebbe, secondo i suoi criteri, parergli invece uno scorno per il popolo italiano, che combatte sempre e non vince mai. Poi, sopra tutto sarebbe difficile spiegare quell'altro concetto: che la contesa tra la Chiesa e l'Impero sia oggi la quistione tra la *libertà* e *l'unità*. Ma ci è oggi, ci è stata mai ne' tempi moderni tale quistione in Italia? Per trovare qualche cosa che sia o somigli una quistione tra la libertà e l'unità, dovremmo risalire al tempo che i Comuni difendevano le loro franchigie locali contro gl'Imperatori, i quali, senza quell'opposizione, avrebbero forse potuto riunire sotto il loro dominio una maggior parte d'Italia, o, se si vuole, Italia tutta. E come allora i Papi, per fini più o meno generosi, tennero spesso dalla parte de' Comuni, così potrebbe dirsi che allora, fino a un certo punto, la contesa tra la Chiesa e l'Impero fu quistione tra *la libertà* e *l'unità*. Ma ne' secoli seguenti, ma oggi specialmente, dove fu, dove si vede mai una contesa tra la libertà e l'unità? Sotto qual forma di libertà combatterebbe oggi, anche copertamente, la Chiesa? Ci è forse una delle libertà moderne, o anche una qualsia apparenza di libertà, che non sia stata da lei fulminata col *Sillabo?* La libertà, anzi, non è stata per noi via all'unità nazionale? E l'una e l'altra non sono abborrite e combattute egualmente dalla Chiesa? E se tra le due ci fos-

se una menoma ostilità, questa ostilità che cosa sarebbe paragonata a quella ch'è tra entrambe da una parte e il Papato dall'altra? Per me, questo è il punto più incomprensibile della incomprensibile gran lotta del Settembrini.

Con tali concetti fondamentali si capisce come la storia debba essere interpretata. Per dire proprio tutto il pensier nostro, a noi pare che l' A. non solo prescinda dall' obbligo d' interpretarla senza torturarla, ma non badi neanche a serbare quel po' di temperanza, ch' è necessario pure a chi voglia tirare i fatti a significare i propri preconcetti; neanche a salvare certe apparenze, senzá cui i lettori meglio disposti, ed eziandio i più creduli, si ribellano all'autorità dello scrittore. E basti per molti questo solo esempio. Quello che l'A. chiama dello svolgimento spontaneo è certo il periodo più bello della nostra letteratura, perchè è a un di presso il tempo di Dante, del Petrarca e del Boccaccio. Or crede il Settembrini che quella grande arte, la Divina Commedia, il Canzoniere, il Decamerone, siano venuti al mondo perchè il papato scaduto e lontano avea prodotto in Italia una *certa libertà religiosa*, che fu nudrice e ispiratrice de' nostri grandi trecentisti. Ma Santo Iddio! Ma se i migliori Italiani di quel tempo, e il Petrarca forse sopra tutti, furono così caldi e perduranti a confortare i papi perchè ritornassero nella loro sede antica di Roma! Volere

spiegare la fecondità e l'ispirazione de' sommi ingegni italiani di allora con quel fatto che per il più di essi era la rovina dell'Italia e della Cattolicità, è cosa contraria non so se più alla storia o alla ragione o alla riverenza dovuta a quelle glorie nostre. E poi quale relazione diretta o indiretta, qual vincolo di causalità tra le grandi produzioni artistiche di quel tempo e la lontananza del papato? Dante, quando Clemente V, eletto papa il 1305, si rimase in Francia, cominciando così quel periodo di Avignone onde tanto si scandolezzò l'Italia tutta, Dante avea già trentanove anni. Fu dunque a quell'età, a trentanove anni, ch'ei divenne, per quella cagione, la prima fantasia del mondo moderno, ovvero che deliberò d'immaginare il sacro poema? Se pure non si voglia accettare l'opinione autorevolissima del Balbo e di altri, che fanno risalire la prima idea del poema al 1289, cioè a quindici anni prima del trasferimento della sede papale, si deve necessariamente credere che Dante l'avesse cominciato a scrivere almeno fin dal primo tempo del suo esilio, quando i papi erano ancora in Italia. Dico che si deve necessariamente credere così, salvo il caso che si voglia e si sappia contraddire un punto ch'è oramai storicamente dimostrato da'migliori cultori degli studi danteschi: che, cioè, tutta la prima cantica del Poema, l'Inferno, dovea essere stata composta fin dalla fine del 1308, o, al più tardi, fin dal principio

del 1309. E una creazione come quella non si concepisce parte per parte. E Dante stesso scrisse che il suo poema lo avea fatto per più anni macro: con che volle dire ch' ei non lo improvvisò.

E quanto al Petrarca, mi duole il dirlo, ma tutta la vita del Petrarca stesso, non solo smentisce ma fa parere stranissima l'opinione dell' illustre professore, secondo la quale anche il Canzoniere potè nascere in grazia di quella tale libertà religiosa che era venuta all' Italia dalla lontananza de' papi. Il Petrarca fin dal nono anno di sua vita fu ad Avignone (1), dove, salvo il tempo che studiò a Padova, e viaggiò nella stessa Francia e in Germania, passò l'adolescenza e parte della giovinezza. Vide Roma, la prima volta, a trentadue anni, Firenze, sua patria, a quarantasei (2). Quanto poco, dunque, nella età più bella della vita, in quella dell' ispirazione, dovè godere della libertà religiosa, onde, secondo il critico napoletano, era lieta allora l' Italia! Poi egli amò tanto in Avignone, ch' ei chiamò sua casa (3),

---

(1) Ubi Romanus Pontifex turpi in exilio Christi tenet ecclesiam, et tenuit diu.

Epistola ad Posteros.

(2) Quartus decimus annus et ex quo Romam miracula rerum dumtaxat videndi desiderio primum veni. *Epistola ad Posteros.* Così il Petrarca, nato, come ognuno sa, il 1304, scriveva nel novembre del 1350, quando, in occasione del giubileo, vide per la quinta volta Roma e per la prima Firenze.

(2) .... domum voco Avinionense illud exilium.

Epistola ad Posteros.

in Avignone, stanza di Laura, stanza de' papi da cui, egli, a loro devotissimo, fu beneficato, carezzato, esaltato: onde può dirsi non solo che la loro lontananza da Roma non riguarda punto lui, ma eziandio ch'egli stette tanto vicino ad essi, lontani da Roma, quanto forse non ci sarebbe stato mai se il trasferimento della sede papale in Avignone non avesse mai avuto luogo. Che più? Anche il Petrarca stesso ci narra come tutte le sue opere furono quali scritte, quali soltanto abbozzate o ideate in Valchiusa (1); e più espressamente ci dice che *quei canti volgari delle sue pene giovanili* furono composti anche a Valchiusa (2), a poche miglia da Avignone; il che vuol dire sotto gli occhi e presso gli orecchi di quei papi, alla cui lontananza dall' Italia noi andremmo debitori, oltre che di tante cose, anche del *Canzoniere!*

Ecco come il Settembrini spiega la storia e compie quella che dovea essere la prima delle sue erculee fatiche. Ma, come i miei lettori hanno già capito, egli, non che far cosa non per anco tentata pri-

---

(1) Haec est summa, quod quidquid fere opusculorum mihi excidit, ibi vel actum, vel coeptum, vel conceptum est, quae tam multa fuerunt ut usque ad hanc aetatem me exerceant et fatigent. — Ibid.

(2) Hinc illa vulgaria iuvenilium laborum meorum cantica, quorum hodie pudet ac poenitet.

De Rebus Familiaribus, L. VIII, Ep. 3.

ma di lui, imita certi altri nostri scrittori, i quali si proposero una nuova e più retta interpretazione della storia nazionale. Essi voleano cercare e cogliere la vita intima del popolo italiano. Ma che si ha a intendere per vita? Certo le idee, le passioni, i sentimenti tutti di un popolo. E nondimeno non pochi di quegli scrittori, storici o critici, mi somigliano il diavolo del nono cerchio di Malebolge, che rimette i peccatori al taglio della spada. Essi disgiungono l'uno dall'altro i diversi elementi che formano quell'organismo che si chiama vita, ne pigliano alcuni o il solo che loro più garbi, e dicono: ecco la vita. Ma no: questa non è la vita, per la ragione stessa onde un solo raggio non è la luce. E poi, quell' unico elemento, divulso dalla vita, come si farebbe di un ramuscello dal suo albero, non viene neppure conservato nella sua genuina natura; vi si mette quanto più si può del pensiero di oggi; e non si pensa che l' umana gente avanza sempre appunto perchè l' idea di oggi non è stata l' idea di ieri. Vedete un po': nel secolo XIV in Italia c' era, tra tante altre cose, la guerra che i più alti di mente e di cuore facevano al sacerdozio già corrotto e anche al papato scaduto e lontano. Ebbene: quella era tutta la vita. E non basta: quella guerra, interpretata a modo, non era che guerra al Cristianesimo stesso. Non importa che la facessero anche alcuni tra gli stessi uomini migliori della Chiesa, che Santa

Caterina gridasse più alto di tutti contro le colpe dei papi, non importa niente; si combatteva proprio il Cristianesimo. Così della cosa si esagera un lato, e si trascurano tutti gli altri. Così della vita ci si presenta tale un' immagine, che ci fa ricordare di quei ritratti sotto cui bisognerebbe scrivere: questi è tal de' tali. Il Settembrini appartiene a quella scuola storica, e con le intenzioni più generose del mondo, non riesce a cose migliori. Ma vediamo ora com' egli compia la seconda fatica di fare dell' arte nostra un riflesso di quella, che per lui è la vita del popolo italiano.

II.

E già sarebbe facile lo indovinare quel come. Sullo stesso letto tormentoso dove ha collocato la storia, colloca anche l'arte; e allo stesso modo che lo abbiamo veduto fin qui tagliare papi e imperatori, Chiesa e Cristianesimo, storia e cronologia, lo vedremo da qui innanzi tagliare poeti e poemi. Poeti e poemi debbono essere la parola vivente di quella gran lotta a cui, come abbiam visto, si riduce tutta la storia italiana. Or volete sapere perchè i capolavori poetici del Trecento esprimono l'opposizione della ragione alla Curia romana, al Cattolicismo ed al Cristianesimo, che per il Settembrini sono cose poco diverse, se pure non sono la stessa cosa? La Divina Comme-

dia, perchè è più ampia del Cattolicismo, il Decamerone, perchè ritrae lo scetticismo popolare, il Canzoniere e l'Ezelino, perchè in sostanza non toccano la religione. Meravigliose ragioni, e specialmente quest' ultima, secondo la quale, non toccare significa combattere, e non parlare di una religione significa esserne fuori! Nessun teologo cattolico ha fin qui negato l'ortodossia de' nostri Trecentisti, e il Bellarmino, la gran colonna della Chiesa romana, ha difeso espressamente l'ortodossia di Dante. Chi avrebbe dunque creduto che il nostro professore razionalista dovesse essere un teologo più rigoroso ancora! E che anche i sonetti e le canzoni del Petrarca, cioè i sospiri per madonna Laura, tanto innocenti finora agli occhi di tutti i teologi del mondo, dovessero essere (anch'essi!) « una rappresentazione dello spirito libero in Italia, della *gran lotta* del pensiero italiano col medio evo. » E forse anche più curioso è il vedere come dal nostro critico sia trattato il poeta tutto quanto, cioè come sia considerato il Petrarca nel suo carattere. « Il Petrarca, egli dice, non ebbe patria e non l'amò, *visse in un mondo a parte*, nel mondo dell'amore, descrisse un sentimento che appartiene a tutti gli uomini, e seppe descriverlo meglio di tutti (pag. 101). » « Il Petrarca è il primo e il maggiore dei poeti solitarii, ed esprime un sentimento solitario, non la vita con le sue tempeste, gli odii, i delitti, l'eroismo, il ridico-

lo, *ma soltanto l' amore*. Egli esule, ecclesiastico, studioso, amante, tendeva naturalmente a ritirarsi in sè stesso... Il solitario di Valchiusa non può stare dove rimane ancora popolo, vita e contrasto. È anch'egli un Principe ed un Signore, ma solitario: il suo regno è nell'antichità dove egli fa ogni giorno ricerche e conquiste... Sempre e dovunque solitario, egli *non conosce il mondo*, non lo pregia, *non intende il popolo* che parla, ne disprezza la lingua; e se non fosse stato amore che gli fe' parlare l'idioma che la donna intende, il suo nome starebbe con la sua Africa, e sarebbe dimenticato (pag. 202). » Belle parole codeste e che al Settembrini ha dettato il suo cuore, che sarebbe interprete felice di ogni cosa gentile, se nell' illustre professore non ci fosse come un'idea fissa, a traverso della quale egli, fuor che in qualche breve intervallo, vede sempre le cose della nostra letteratura. Il perchè, se in uno di quegli intervalli, dice che la poesia del Petrarca *esprime soltanto l'amore*, riede di un tratto invitta l'idea fissa, ed egli dice che quella poesia è un monumento della *gran lotta*. E così anche, quel Petrarca che, come i lettori hanno udito nelle parole da me citate, *non conobbe il mondo e non intese il popolo*, quel Petrarca stesso fu, come udiranno in queste altre parole, *vivo specchio del suo tempo*, *l'espressione del pensiero d'Italia, la parola del secolo XIV e de' secoli seguenti* (p. 201). » Il vero è

che qui abbiamo due Petrarca: l'uno che riflette tutto ciò che si fa intorno a lui, e interpreta felicemente nella sua parola tutta la vita contemporanea: l'altro che sta come campato in aria e, salvo che una bellissima donna, null'altro vede o sente di ciò che esiste o succede nel mondo. Il vero e vivo Petrarca, quello che mangiò e bevve e vestì panni e che amò e pianse tanto madonna Laura, ha dovuto essere o l'uno o l'altro di quei due; ma l'illustre professore li ritiene tutti e due, anzi li commette e incastra l'uno nell'altro, e ne fa una personalità curiosa, a cui si può dire ciò che i due dannati di Dante dissero a quel loro compagno che confondeva le sue membra con quelle di un serpente:

Vedi che già non se' nè duo nè uno.

Ma come fa il Settembrini in quello ch'ei chiama periodo di erudizione, cioè nel secolo XV, quando è negletta quella lingua nuova con la quale nel secolo precedente l'arte avea tanto potuto; e quando gli studi latini e l'erudizione divengono la massima parte della nostra coltura? Ebbene, egli sente la vita italiana anche in quegli studi, anzi crede che nessun' opera di arte, nessuna storia ci potrebbe rappresentare la vita contemporanea meglio di quelle invettive, che i nostri latinisti scrivevano l'uno contro l'altro; e giunge a sentire la vita fin nelle *Eleganze latine* del Valla, che cominciano con gli

ablativi in *abus*. Oimè! Quegli *abus* e quegli *ibus* ad altri fanno risentire le fischianti staffilate, con cui il pedagogo pedante gli attoscò la letizia e il riso dell'adolescenza! L'illustre professore vuole che noi impariamo a conoscere un po' meglio i latinisti del Quattrocento « che noi ingiustamente abbiamo dimenticati e disprezziamo come pedanti, e seguendo l'opinione di stranieri o sciocchi o invidiosi diciamo che non appartengono alla Letteratura nostra (p. 251). » Ma non mi pare che sia questo il modo più acconcio ad invogliare di quello studio la presente gioventù italiana; la quale, se lo imprendesse, se ne annoierebbe ben presto, non sentendoci quella vita che ci avea sentito il maestro. No, non sono le passioni religiose o politiche di que' tempi, e tanto meno quelle de'tempi presenti, che si hanno a cercare ne' nostri eruditi e latinisti del Quattrocento. Bisogna cercare piuttosto come essi abbiano ritratto o inteso la vita antica, e che cosa mancasse a quella loro riproduzione artistica del passato, la quale forma la parte maggiore della loro filologia; cercare quali elementi scientifici questa contenesse, e come e perchè que' magnifici cominciamenti non fossero stati continuati ne' tempi posteriori in Italia; cercare per quali modi e per quanta parte quell'erudizione e quel classicismo abbiano giovato agli studi di coloro, che ai tempi nostri hanno fatto della filologia una scienza meravigliosa per i grandi effet-

ti in breve conseguiti e per le diramazioni in che s'è venuta sempre più dilatando. Ma il vero è che forse nessuno storico della nostra letteratura ha finora guardato dal suo vero aspetto la parte classica della coltura del secolo XIV. Il Settembrini ha ragione a dolersene; ma egli non ha fatto di meglio; e la vita che ci ha sentito non mi pare che sia qualche cosa di più bello che la pedanteria che altri avea creduto di trovarci. E il peggio è ch'egli, ripetendo le nostre tradizionali e inconcludenti accuse contro gl'invidiosi stranieri, alimenta quel pregiudizio che pur troppo è vivo ancora in tanta parte d'Italiani contro i mirabili studi che gli stranieri sono venuti facendo nella scienza del passato. Invece di chiamare *mulesché* quegli studi, non sarebbe meglio confortare la gioventù italiana a farne di somiglianti, e a mostrarle come i dotti padri nostri vadano studiati con l'aiuto non solo delle cognizioni loro, ma di quelle che noi ci siamo procurate col progresso della scienza? Non sarebbe meglio persuaderla che oggi non ci deve più bastare la riproduzione artistica del passato, quando altri ne va compiendo la conquista scientifica, o, almeno, che questa non sarebbe incompatibile con quella?

Se fin qui abbiamo veduto che cosa ha sentito l'A. nella erudizione e nel latinismo, vediamo ora un po' che cosa ei senta nell' arte del Quattrocento. A noi pare che, per sentire ciò che più brama, egli non ci senta poi ciò che veramente ci è. Ne'capolavori

della poesia romanzesca egli cerca idee riposte e intendimenti profondi; cerca le grandi intenzioni con cui i poeti condussero i loro poemi, cerca la parentela di queste intenzioni con quelle di tutti i maggiori quattrocentisti, siano eruditi, scienziati, politici, viaggiatori; ma la vita vera e propria dell'arte, e della poesia romanzesca in particolare, non che cercarla, egli la impedisce di manifestarsi a noi, perchè la studia con criteri che sono la negazione della critica. Egli comprende che i tipi e gli elementi della poesia romanzesca, in mano ai nostri poeti di quel secolo, si trasformarono intimamente; che l'ideale cavalleresco perdeva per gli Italiani in tutto o in parte quella verità e quella serietà che avea avuto presso altri popoli, e diveniva argomento di beffe e d'ironia: comprende, dico, ciò che ci era di più o meno accettato sopra quell'argomento; ma non comprende quanta contraddizione nasca tra quelle idee e le altre ch'ei ci ha aggiunto di suo. E di suo parmi ci sia questo: che i tipi cavallereschi vanno spiegati alla maniera di miti; che Orlando che cerca Angelica significa la stessa cosa che Colombo il quale cerca l'India, e Pomponio Leto e Pico della Mirandola che viaggiano tutta Europa in cerca di erudizione; che, insomma, i poeti di quel tempo con que' loro cavalieri, con quel loro Oriente sentivano anch'essi il bisogno di conoscere e conquistare un nuovo mondo! Il chiaro professore non

si accorge, oltrechè della contraddizione che abbiamo accennato, nemmeno di questo, che i tipi e i fatti romanzeschi ai quali attribuisce tali significati nuovi e profondi, si trovano tali quali in poemi e tradizioni anteriori, a cui dunque e non ai nostri quattrocentisti quei nuovi e profondi significati dovrebbero appartenere. E poi, debbo dirlo? Se Angelica significava un nuovo mondo, non ad Orlando, come fa il Settembrini, dovrebbe darsi il vanto di significare il Colombo che cerca quel nuovo mondo, sì bene a Medoro, che, non che cercarlo, seppe scoprirlo e farlo suo: avvenimento, che fece rimanere con un palmo di naso tanti illustri paladini cristiani e pagani, e andarne fino alla luna il senno del più grande fra tutti loro!

Ma intanto che il Settembrini vuole vedere così lontano, non vede ciò che gli è più vicino: fatto, a dir vero, che non è poi tanto raro a questo mondo. Non vede dico ciò che ci è di più immediato, di più certo, di più comunemente accettato nell'arte de'nostri poemi romanzeschi. Egli si fa la domanda: perchè mai il *Morgante*, *l' Orlando Innamorato* e *l'Orlando Furioso* sovrastano a tutti gli altri? E risponde: « Se si dice che il Pulci, il Boiardo e l' Ariosto furono poeti migliori degli altri, si potrà ridomandare: e in che furono migliori? E poi sarebbe questa una ragione che appartiene solamente al poeta e forse non è in tutto vera, perchè io non so

se il Pulci fu poeta di maggiore invenzione e di maggiore arte di Bernardo Tasso. Bisogna dunque considerare il poema in sè stesso e vedere per esempio che cosa c'è nel Morgante per la quale egli piace più dell'Amadigi, dove pur sono tante sfolgorate fantasie. In questi tre c'è l'ironia, la malizia, il sorriso che mancano negli altri poemi e in tutti i racconti cavallereschi (p. 328) ». Raccomando questo luogo all'attenzione de' miei lettori, perchè possano apprenderci d'un tratto la maniera onde il nostro critico ragiona. Egli, volendo provarci che la maggioranza di que' tre poemi consiste nell'ironia che contengono, e contraddire l'opinione comune che la spiega con la maggioranza poetica de' loro autori, dice che si potrebbe domandare in che essi autori fossero stati migliori degli altri poeti romanzeschi, come se questa fosse una domanda a cui non si potesse dare risposta alcuna; una di quelle domande che, contenendo una proposizione evidentemente vera, basta farle per mostrare l'assurdo dell'opinione contraria. In che furono migliori? Nelle qualità che sono proprie de' grandi poeti. Nella potenza di dar vita e moto e passioni ai fantasmi della mente, facendo di essi un mondo, in cui possiamo essere tirati con una forza eguale a quella onde ci tirano a sè la vita e la bellezza del mondo reale. Ma, soggiunge il chiaro professore, sarebbe questa una ragione che appartiene *solamente* al poeta... Quel

solamente mi sbalordisce. La grandezza relativa, la superiorità di alcuni poeti sopra altri poeti apparterrebbe dunque solamente ai loro ingegni e non anche alla loro poesia! Ma come, ma perchè dunque gli uni sarebbero stati maggiori degli altri? Su che si sarebbe fondato il giudizio de'secoli intorno alla loro maggioranza? Pure, segue a ragionare il Settembrini, se fosse vero che la maggioranza di un capolavoro poetico significasse anche quella della forza creatrice dell' autore, se posso concedere questo per un momento, rimarrebbe sempre a favore della mia tesi il fatto di cui si tratta, « perchè io non so se il Pulci fu davvero poeta maggiore di Bernardo Tasso. » E così la quistione di fatto ei la pone in modo da escludere dal paragone due de' poeti di cui si trattava, e de'quali uno si chiama Ludovico Ariosto. Gli è come se uno, volendo provare che i tre Curiazii furono non meno valorosi de' tre Orazii, paragonasse i primi al solo de'secondi che prima cadde, e tacesse degli altri due, compreso quello che, solo superstite de' suoi, uccise tutti e tre i nemici. Bisogna dunque (egli prosegue, ma io non ho sentito mai un *dunque* più soggettivo di questo) bisogna dunque considerare il poema in sè stesso, e vedere, per esempio, che cosa c' è nel Morgante per la quale egli piace più dell' Amadigi ecc. In questo passo è tutta la critica del Settembrini, anzi tutto il Settembrini stesso. Chi volesse rappresen-

tare in due sole parole tutto lo scrittore, potrebbe dire ch' ei cerca nella storia e nell' arte ciò che piace: ciò che piace, s'intende, a lui che cerca. Ma il guaio è che noi sappiamo quello che a lui maggiormente piace; e come, per trovarlo, egli spesso guasta, tortura e mutila tutto, e fa delle sue pagine come tante bolge infernali, dove uomini e cose tramutano le loro sembianze. E noi, per credere alle sue parole, dovremmo cessare di credere a ciò che per noi era più certo e spesso anche a ciò che abbiamo visto co' nostri occhi e toccato con le nostre mani. Così, là dove egli, per provare una certa sua opinione, dice che tra i Cavalieri, che sono appunto uomini di maggior forza corporale, non si trova mai un tipo italiano, e che il Tancredi di Torquato Tasso non s' innalza oltre il potere umano, ed è serio e composto come un gentiluomo del Cinquecento; là, oltre tante altre cose, dovremmo dimenticar questa, che nessuno de' personaggi del Tasso s' innalza sopra il potere umano; ma che se ce ne sono due, che si levano su tutti gli altri, quelli sono appunto due Italiani, tra cui uno è proprio quel Tancredi di cui parla il Settembrini; dovremmo, insomma, dimenticar quel che fin da bambini sapevamo a memoria:

Vien poi Tancredi e non è alcun fra tanti,
Tranne Rinaldo, o *feritor* maggiore,
O più bel di maniere e di sembianti,
O più eccelso ed intrepido di core.

E chi sa poi se l'illustre professore non si piacesse del Morgante più che dell'Amadigi, perchè ci trovava un certo personaggio, nel quale ei vedea riflessa quella benedetta *gran lotta*, da cui la sua mente, come l'ombra di Paolo da quella di Francesca, non si può mai dividere. E quel certo personaggio è l'Astarotte del Pulci, il diavolo in persona, a cui certamente in fatto di eterodossia ognuno fa di cappello, il quale dice che anche nell'inferno v'è gentilezza, e tutte le creature umane, tutte le genti, anche le idolatre, possono salvarsi: parole di oro, che il Settembrini raccoglie (p. 359), e figuratevi con quanta tenerezza, come una delle pruove del razionalismo del Pulci, e così del secolo, e così dell'arte interprete del razionalismo di quel secolo!

Ma anche in questo modo di considerar l'arte, alcuni nostri hanno preceduto il Settembrini: l'hanno creduto il modo più elevato, e a me pare il più falso: hanno creduto di studiare la vita dell'arte nella vita del popolo; ma io per me non sento a leggerli nè la vita fantastica, nè la reale, non l'arte e non la storia. Ogni opera di arte è retta da un'idea che la penetra e irradia tutta; idea ch'è come il fiato, il quale tutte fa vibrare le molecole dello strumento vocale che lo rende fuori in onde sonore. Or questa idea, ch'è l'anima della creazione artistica, bisogna saperla cogliere dal tutto e non da una parte sola del lavoro; non da un organo, ma dall'inte-

ro organismo. Se badate a un punto solo, specie se accessorio, voi rischiate di scambiare un concetto di nessuna importanza, quanto al pensiero fondamentale dell' opera, con questo pensiero fondamentale medesimo, e, peggio, l'idea del vostro cervello, il vostro preconcetto, col concetto dell' artista, il quale forse, a sentirvi parlare dell' opera sua, non capirebbe nemmeno che cosa voleste dire. Se voi badate soltanto a ciò che dice il diavolo e ne' suoi detti trovate tutto il fatto vostro, altri potrebbe badare soltanto alle parole dell' angelo; voi a Capaneo, io a Piccarda; e così l'opera di arte non avrà più un concetto suo proprio ed obbiettivo, ma ne avrà tanti, quante sono le passioni o i ghiribizzi degli spettatori; come i corpi possono assumere tante sembianze, quanti sono i colori degli occhiali che possono stare in su i nasi degli uomini.

Ma nè la tortura della storia, nè quella dell' arte, perchè l'una e l' altra esprimano idee preconcette, formano il maggiore errore della critica del nostro Autore. L'errore più grosso e più funesto è di tenere in maggiore o minor pregio le opere dell' arte, secondo che queste rispondono più o meno a quelle idee. E questa a me parve la terza fatica del Settembrini, e della quale dirò come della parte che riguarda più da presso il mio argomento.

III.

Nel passo da noi riportato e che considerammo come il suo programma, il Settembrini dice, che la nostra letteratura deve essere più grande delle altre e più importante, perchè rappresenta quella gran lotta che è un fatto tutto italiano. In questo passo è il principio sovrano della sua critica; l'arte è grande in proporzione del valore intrinseco del proprio contenuto. Ma fatemi notare dapprima che, anche accettato quel principio per vero, non ne seguirebbe punto che la letteratura nostra fosse la maggiore di tutte. Quel gran fatto, dalla cui rappresentazione essa ripeterebbe il suo primato, avrebbe pure potuto essere rappresentato dall'arte di altri popoli. I fatti che un popolo compie, sono sì il patrimonio della sua storia, ma non lo sono parimente della sua arte. L'arte di quel paese, che fu patria di Orlando e di Goffredo Buglione, perchè non hà poemi come il *Furioso* e la *Gerusalemme Liberata?* Anzi, se mel permettete, io noterò che dall'applicazione di quel principio dovrebbe conseguire che la letteratura nostra fosse l'ultima dell'Europa moderna, dal tempo che i maggiori fatti della storia d'Italia furono le vittorie che vi riportarono gli stranieri, e la conquista e lo scempio ch'essi ne fecero.

Ma quel principio è essenzialmente falso, e con

esso la critica smarrisce la diritta via e riesce Dio sa dove. Secondo il Settembrini, delle nostre arti belle, la pittura, la musica e in parte la scoltura rappresentano l' idea guelfa; l'arte nella parola poi, ossia la letteratura, rappresenta l' idea ghibellina. Or se il contenuto formasse il maggior pregio dell'arte, e la nostra letteratura fosse la più grande in Europa perchè rappresenta, come crede il nostro critico, l' idea ghibellina; le arti che rappresentano l'idea guelfa, cioè la musica, la pittura e in parte la scoltura dovrebbero essere le ultime, o almeno dovrebbero essere in Italia senza paragone inferiori all'arte della parola: dovrebbe trovarsi nel loro pregio intrinseco la differenza ch' è tra le due idee rappresentate. Or come nel fatto non è così? Come avvenne invece che la decadenza cominciò nell'arte della parola ben prima che nelle altre arti, le quali anzi non decaddero quasi mai, o tutto al più decaddero le ultime? E perchè in alcune forme della parola noi fummo emulati o vinti dagli stranieri, e rimasero invece insuperati fin oggi i capilavori della pittura e della scoltura e anche quelli della musica, cioè delle tre arti, che il Settembrini fa guelfe?

Ma passiamo ora a vedere questo medesimo criterio applicato al maggior monumento della nostra letteratura, alla Divina Commedia. « Il principale merito del poema, dice l'A., non è nella *lettera*, cioè nella forma fantastica, nella descrizione dell' In-

ferno, del Purgatorio, e del Paradiso; ma è nell'*allegoria*, cioè nella sua sostanza, nel giudizio che si profferisce dopo di avere esposto i meriti o i demeriti, dando a ciascuno l'infamia o la gloria. Questo giudizio si fa nella storia, nella religione, nella scienza, nell'arte stessa, ed è altissimo (pag. 104). » E, detto che la divisione del poema nelle tre cantiche è un'idea non di Dante, ma tolta dal pensiero cristiano, soggiunge: « Egli seppe far sue quelle fantasie e seppe farle più belle; ma il suo merito maggiore è di aver messo in quelle forme comuni un alto e libero concetto, di avere giudicato il mondo (pag. 105). » Perdonate; quell'alto e libero concetto, che per voi è la sostanza del poema, attesta l'alto ingegno e il libero animo di Dante, che, pur con tali pregi, avrebbe potuto non esser poeta nè grande, nè piccolo. Le fantasie, invece, che voi dite prese dal pensiero cristiano, quelle appunto sono le creazioni immortali del poeta e che formano il merito massimo del poema. Che se di tali fantasie voi trovate la materia greggia nel pensiero cristiano di que' tempi; se esse ci erano, ed egli non fece che renderle più belle; gli è appunto questa maggior bellezza che sulle tante visioni del Trecento fa volare come aquila quella dell'Alighieri: del pari che la maggior bellezza del *Furioso* ha fatto quasi dimenticare gli altri poemi romanzeschi contemporanei, da cui pure l'Ariosto avea tolto presso che tutte le fantasie del suo poe-

ma. Io riconosco ed anzi dimostrerò più innanzi io medesimo che il valore estetico della *Divina Commedia* si avvantaggia immensamente del valore del suo contenuto ; chè io non consento con la critica che nega al contenuto ogni importanza nell' arte ; ma che questo possa formare nel divino poema od in qualsia altra opera della immaginazione il massimo de' pregi, parmi un principio così contrario all'essenza ed allo scopo dell'arte, che può, nell'applicazione, giungere alla negazione dell'arte medesima.

Pure, anche più notabile mi sembra il modo onde il Settembrini intende questa forma fantastica, cioè l'arte stessa, a cui ha dato nel poema di Dante il secondo grado. Udite: « La Divina Commedia è il poema della libertà; intendete libertà superiore ed ideale, se no, non sarebbe opera di arte; e ci rappresenta l'idealità di una vita di una religione di una scienza , a cui si contrappone la vita reale d' Italia e di Firenze, la religione della Chiesa e de' Papi, l'ignoranza e i vizi della moltitudine (pag. 102). » Da questo e da ciò che segue nell' opera è manifesto che , secondo il chiaro professore, la libertà, la religione, la scienza in tanto furono idealizzate da Dante, in quanto egli considerolle non quali erano ai suoi tempi, ma quali avrebbero dovuto essere. Ma qual confusione si fa qui dell'ideale della scienza con l'ideale dell' arte? Sia pure che Dante abbia idealizzato gli elementi del suo poema e concepito la scienza, la

libertà e la religione alla maniera che dice il nostro chiaro professore: il punto non istà qui; sta a vedere se proprio per questo fatto quegli elementi siano divenuti poetici, e se senza quel modo d'idealizzarli non lo sarebbero divenuti mai. No, mio egregio professore: non era necessario che la libertà fosse *superiore*, che la scienza e la religione fossero *ideali* perchè potessero divenire arte. La ragione, facoltà delle idee, ha pur essa il suo ideale; ma questo è ben diverso dall'ideale della fantasia. I grandi scienziati e i grandi riformatori vagheggiano una scienza, una religione, una libertà ideale che contrappongono a quelle della vita reale contemporanea; ma come si potrebbe confondere questi ideali, i quali sono astrazioni pure della mente, con quelli a cui l'artista dà una forma sensibile, arricchendo così di nuove bellezze il mondo dell'arte? Questo è sì vero, che ciò che secondo la scienza o la religione non è ideale, può pure essere un capolavoro di arte. Se così non fosse, i grandi artisti non sarebbero guari diversi dagli scienziati e da' riformatori; e i progressi posteriori di questi oscurerebbero gl'ideali poetici di quelli. Assai meglio che Dante, Lutero avrebbe idealizzato la religione, e Galileo l'astronomia; ma il vero è che il sistema celeste di Tolomeo è divenuto arte nel paradiso dantesco; e il sistema di Copernico, che oltre ad essere vero è più grandioso e poetico in sè stesso, non è stato ancora

idealizzato dall'arte al pari di quello che non è più creduto da nessuno.

Sono questi i risultati a cui si giunge coi criteri critici del Settembrini. Ma giova anche notare come talvolta egli giudichi con criteri opposti a questi, tanto che allora non ci par più lo stesso critico. Vedete com' ei conchiude la sua esposizione del Decamerone: « Che v' ha messo del suo il Boccaccio nel Decamerone? L' arte ch' è tutto. » Pur dianzi abbiamo sentito che il maggior merito della Divina Commedia non è nella forma artistica, che il nostro critico chiama anche *lettera*; qui invece sentiamo che il maggior merito del Decamerone è appunto nella forma artistica, nella *lettera;* nel poema sacro, il miracolo l'ha fatto il libero pensiero, senza cui l'arte sarebbe stata poca cosa; nelle novelle del Boccaccio, l'ha fatto l'arte *ch'è tutto*: Dante non sarebbe stato un grande artista, se non avesse avuto di suo un gran contenuto; Boccaccio, quantunque non avesse avuto di suo alcun contenuto, perchè tutta la materia del suo lavoro l'avea presa, come riconosce il nostro critico, da' suoi tempi, Boccaccio fu nondimeno un grande artista anche lui! Qualche altra volta poi il Settembrini caccia fuori giudizi informati alla critica più vecchia e più assurda, come p. e. quando dice che fra Guittone fu cattivo scrittore perchè « visse male e infine abbandonò moglie e figliuoli, si rendè frate e si messe a

scrivere (pag. 84). » Scommetto che quell'essersi reso frate abbia procurato al povero Guittone questa condanna, altrimente non si comprenderebbe come il non essere stato un modello di temperanza avesse dovuto produrre in lui un effetto, che vizi e difetti non minori non produssero nel Boccaccio ed in altri nostri. Ad ogni modo, quel che a noi importa di notare è che qui il critico congiunge la morale con l'arte, anzi fa delle due una cosa sola; mentre altrove le considera spesso distinte e non crede incompatibili la vita scorretta e il bello stile. In certe altre occasioni, poi, non che contraddirsi, giunge a rendersi quasi incomprensibile, mettendo fuori giudizi di cui non si potrebbe indicare un principio, un criterio che li governi. Ne ha parecchi di questa sorta nelle sue *Lezioni di Letteratura;* ma mi piace citarne uno, non dissimile, dal suo lavoro intorno a Luciano. In quel luogo, dove mette fuori la sua congettura che il *Simone* di Luciano sia non il vero Simone, ma Erode Attico ateniese, egli argomenta a questo modo: « Se intendi che sia il vero Simone, questo dialogo è serio, non satirico; ed il suo concetto non è bello, nè vero, perchè un gran ricco che impoverito per molto spendere accusa Giove della sua sciocchezza, e rifatto ricco odia gli uomini con una acerbità crudele e minaccia stragi e sangue, non è ridicolo, ma pazzo scellerato. » Che se, al contrario, il personaggio del dialogo rende figura di

Erode Attico, allora tutto vi divien bello e vero, perchè Erode era un generoso che si credeva divenuto o si sforzava di divenire un Timone, nemico degli uomini; e in quello « sforzo sta appunto il ridicolo che Luciano ha saputo cogliere così bene. » « Insomma, conchiude il professore, io credo che questo dialogo non abbia alcun senso, alcuna bellezza di arte se rappresenta il Simone vero (1). »

Or chi potrebbe cogliere in queste sentenze il principio, il criterio, la qualsia regola con cui il nostro professore suole giudicare? Non parrebbe che l'arte dovesse essere per lui una cosa che può essere e non essere al tempo stesso, che è o non è, secondo che i fatti estrinseci con cui egli la trova congiunta, gli paiono una cosa ovvero un' altra? secondo che possono essere apprezzati o così o così? E come due apprezzamenti opposti potrebbero alternarsi, cosa che non di rado avviene nella critica di fatti molto remoti, non ne conseguirebbe che per il nostro professore una stessa opera di arte potesse stimarsi or bella or brutta, or poesia or prosa, or piena or priva di senso, e ciò con quella vicenda assidua onde vediamo ogni giorno succedersi la luce e le tenebre?

Pure è dovere di giustizia riconoscere che, salvo queste e simili contraddizioni e assurdità, il Settem-

(1) Discorso intorno la vita e le opere di Luciano.

brini si fonda il più delle volte sopra un canone unico di critica, ch'è appunto quello secondo cui la grandezza dell'idea produce la grandezza dell'arte: canone ch'egli medesimo poneva, come abbiam visto, a segnacolo della sua fatica.

E che cosa è dunque questa sua fatica? È un libro, crediamo, assai ben fatto e piacevolissimo a leggere. Per questo rispetto parmi anzi un modello di scrivere schiettamente italiano e insieme non artificiale, ma spontaneo ed efficace: due pregi che non si trovano sempre congiunti ne' nostri moderni, alcuni de' quali salvano la purità della lingua, ma uccidono il lettore. Ma come opera di critica, codesto è un libro molto, ma molto mediocre. Non è possibile che noi sentiamo e vediamo a mo' del Settembrini. Come se la luce mi venisse traverso un cristallo appannato, come se io fossi costretto a guardare l'ampia scena della natura per breve pertugio, così mi interviene a leggere queste Lezioni di Letteratura. E quando da esse io ritorno alle opere criticate, al *Morgante*, al *Canzoniere*, alla *Divina Commedia*, sento che il cuore mi si espande; sento una pienezza di vita, come quando, uscito all'aperto, io giro con l'occhio gli spazi immensi, e mi tuffo e m'inebrio ne' torrenti di luce e nelle armonie dell'universo. E questo avviene perchè nella vita italiana ci è assai più che la gran lotta, perchè nell'arte ci è assai più che la rappresentazione di quella lotta,

perchè l'arte non va sommessa ad una idea straniera all'arte, perchè, insomma, mi pare ben diverso il modo onde l'arte va compresa e sentita. Il Settembrini avea promesso di farci vedere la nostra letteratura da un aspetto nuovo, nè certo a lui mancò la buona fede, ma gli mancò ben altro: quello che sopra tutto gli occorreva, la facoltà critica. Ed è mirabile come, mancando a lui, ei creda che quella facoltà sia mancata a tutti gli altri i quali l'hanno preceduto, e che la vera intelligenza della letteratura cominci da lui e per lui. È mirabile, dico, com'egli abbia potuto credere che la Letteratura *finora* sia stata considerata come *un ornamento*, non come la rappresentazione più ampia della vita (p. 51); e come abbia potuto supporre che « *oggi* gli uomini più gravi sorridano a chi parla di Letteratura che per essi è una cosetta leggiera, una forma vuota ecc. (p. VIII). » Come ha fatto il chiaro professore a credere di simili cose, oggi, dopo tanti pregiati lavori di recenti e viventi critici nostri, quaranta anni dopo dell' *Antologia* di Firenze, e più di cinquanta dopo del *Conciliatore* e del Foscolo? E se io gittassi un'occhiata fuori d'Italia, e ricordassi i progressi della critica nelle più colte nazioni di Europa, e specialmente i nuovi e più profondi modi onde la Letteratura vi è stata guardata negli ultimi tempi, e più specialmente ancora quel *considerare la Letteratura nella storia*, di che pare che il nostro

A. si tenga come di una sua maravigliosa scoperta, e che pure fu il metodo espressamente proposto e praticato dallo Schlegel fin da' principii di questo secolo; che cosa dovrei dire, se pensassi a tutto questo, della pretensione del Settembrini? Non che vedere o andare innanzi agli altri, egli

« Perchè volle veder troppo davanti,
Di rietro guarda e fa ritroso calle. »

Senza avvedersene, egli retrocede di circa quarant' anni dietro, al tempo che con la politica si spiegava la scienza e l'arte del passato. E che distanza è da parecchi concetti del Settembrini a quelli con cui il Rossetti interpretava Dante e la poesia erotica di quel secolo?

Ma, ritornando al principio critico del nostro Autore, conchiudiamo ch'egli ha fatto le due prime fatiche di costringere la storia e l'arte italiana ad esprimere un' idea preconcetta, perchè pensava che l'arte fosse grande in proporzione del valore intrinseco del concetto. E tale principio, che io tentai fin qui di chiarir falso co'risultamenti a'quali si riusciva in queste *Lezioni*, mi sia lecito ora di considerare un po' in sè medesimo e nell'uso che ne ha fatto la critica italiana.

IV.

Che si deve dunque pensare di tale principio? Il valore intrinseco del concetto può formare il prin-

cipal pregio delle opere di arte? La critica può cercare in esse un pregio maggiore dello estetico e a cui questo stia come il mezzo allo scopo?

Io non so vincere certa timidezza nel dire di cosa tanto importante; e dichiaro che intendo di non guardare che questo solo lato degli scrittori che nomino o a cui posso alludere: chè giudicare di essi e di lor lunghi lavori in due sole righe, non mel consentirebbe nè la povertà de'miei studi, nè la reverenza, quasi religiosa, che sento per gli uomini di dottrina e d'ingegno. Or a me sembra che i nostri critici convengano quasi tutti nel principio di cercare nell' arte un pregio diverso e maggiore dell'estetico e di subordinar questo a quello. Nella gran varietà di lor criteri e di lor giudizi, è questa l'idea sovrana a cui s' informa la loro critica. Mi tratterrò a dirne due parole.

A me pare che con quel principio non si adempiano le due condizioni essenziali di una critica compiuta, le quali sono due: poter dare una ragione piena delle opere di arte, e poterla dare di tutte senza eccezione di sorta. Ora i critici di cui parlo, non sempre possono spiegare a modo il fatto estetico, ch'essi prendono a studiare, e non di rado, anzi, lo spiegano a rovescio e offendono gli animi spassionati e gentili. Perchè, ripugna alla ragione e insieme al sentimento, che ciò per cui un'opera di arte è perfetta e desta commozioni potenti, sia principalmente un al-

to concetto scientifico o una profonda idea morale, un gran contenuto, insomma: cose che, per quanto nel caso particolare possono essere eccellenti, sono contrarie no,ma estranee all'essenza della bellezza. Ripugna che il vostro cuore abbia palpitato e la vostra fantasia rifatto in sè l'opera dell'artista inebriandosi nelle più seducenti immagini, principalmente perchè il vostro intelletto si era levato all' altezza di una grande concezione o quietato nella comprensione di una profonda verità. Io per me sentii sempre questa ripugnanza, e debbono sentirla di tanto più forte coloro che hanno più squisito il gusto dell'arte. E di fatti il lettore, anche quando ammira la scienza e l' ingegno di que' critici, non si appaga, rimane quasi deluso; e spesso li lascia ragionare e dottoreggiare restandosene egli con l'opera criticata e i palpiti che questa gli desta. E ciò gli accade talvolta anche quando il critico sia il Gioberti, il quale (voglio ciò dire non ostante una moda contraria) portò in questo campo quella altezza di vedute, quella comprensione delle attinenze, quella potenza di eloquio, onde fecondò meravigliosamente ogni suo argomento.E pure la sua critica è la meno creduta o la meno credibile che io mi sappia. Quella verità ortodossa ond'egli vi rende ragione delle opere della fantasia; quella spiegazione che fin della sovrana bellezza dell'arte greca vi dà col Teo, scintilla superstite del vero primitivo; sono

cose che non potete farvele entrare in mente per quanto vi ci sforziate.

Quanto meno dunque si può aggiustare fede al Settembrini, che, di tanto minore, tiene in fondo lo stesso modo del Gioberti. Apriti cielo! Il Settembrini come il Gioberti! Paragonare al capitano de' neoguelfi uno dei più arrabbiati neoghibellini! Ma, badate, io rispondo, che la differenza, per quanto vi paia enorme, non è che apparente. Perchè, se il Settembrini crede che la civiltà moderna è riproduzione della civiltà pagana, e il Gioberti invece ch'è tutta effetto del Cristianesimo, se l'uno va a levante e l'altro a ponente; ciò non accade che in religione e in politica, e non già in critica. In critica essi sono fratelli germani: l'arte nostra è la prima per la gran lotta ch'essa rappresenta: è la prima per il vero religioso che la informa. Vedete ch'è sempre un'idea estranea all'arte con la quale si spiega l'arte, è sempre il valore intrinseco del concetto a cui anzi tutto si bada; è sempre lo stesso principio estetico. È quel principio, che toccammo, di cercare nelle opere dell'arte un pregio diverso e maggiore dello artistico. Naturalmente poi nell'applicazione ne scendono conchiusioni tanto diverse, quanto diversi possono essere fra loro i concetti politici, religiosi o filosofici, tolti da' critici a renderci ragione delle produzioni dell'arte. E quella diversità di conchiusioni basterebbe da sola a rivelare che ne' detti critici

non è la vera coscienza dell'arte. Arte e concetto tolto a spiegar l'arte, in alcuni di que'sistemi sono due elementi che non si combinano: stanno lì fronte a fronte, indifferenti, avversi. Ben il critico può ingegnarsi a farli l'un l'altro simpatici, e sposarli come se fossero due amanti, e dichiararli due in uno ed uno in due: è una congiunzione forzata e meccanica; l'amplesso spontaneo essi non se lo dànno; e l'arte, che per propria natura era devota a ben altre nozze, rimane lì come Piccarda, che maritata contro suo grado e buona usanza, non diede mai allo sposo il cuore, già sacrato a più sublime amore.

Ecco perchè mi pareva che la critica più diffusa in Italia non desse una ragione intrinseca delle opere di arte, e non adempisse quella che io credo condizione prima di una critica compiuta. Di che deriva che non può adempiere neppure la seconda condizione, che è di comprendere nel suo giro tutte le produzioni di arte. E sì, se il tale o il tal altro concetto filosofico o politico è cagione della eccellenza dell'arte, dove quel concetto non è, quivi si deve o sconfessare il proprio sistema o negare in tutto o in parte l'eccellenza dell'arte. Naturalmente si tiene il secondo di questi modi; anzi mi pare che per questa parte alcuni critici nostri abbiano toccato il *non plus ultra*; e per quel pochissimo che io so delle critiche straniere, credo poter dire che in nes-

suna di esse si sia andato tanto oltre. Ne'nostri migliori s'incontrano talvolta giudizi su'capolavori dell'arte straniera moderna, che vi fanno far le croci per la meraviglia: perchè falso, secondo loro, il valore intrinseco del concetto, essi ne dichiarano anche falso il pregio estetico, o al più li credono *mezzi senza scopo:* son giudizi che a farli vostri, dovreste dissentire da mezzo mondo e dal vostro cuore medesimo. E giudizi ben poco dissimili vediamo portarsi qualche volta sulle cose della nostra stessa letteratura. Così il Tommasèo, felice intenditore della poesia della fede, si chiude nel Manzoni e n'è interprete mirabile; ma la coscienza ch'egli ha dell'arte, par che in lui scemi a misura che giudica scrittori, i quali dal Manzoni sono discosti per fede e per sentimento. Vedete a che proporzioni vi riduce il Niccolini e peggio il Leopardi! Qual valore specialmente ha dato alla poesia di quest'ultimo! Gli è che il Tommasèo non vede intera bellezza dove non vede quella che per lui è verità; e ciò che nella poesia moderna offende il suo cuore nobilmente cattolico, non lo commuove per altri lati. Per converso, l'Emiliani-Giudici, giunto nella sua storia a' tempi nostri, inneggia al Niccolini, e pare che non abbia mai sentito, egli così caldo e immaginoso, le ineffabili bellezze di alcuni capolavori poetici italiani che hanno fatto più palpitare i cuori de' suoi connazionali, e sono insieme i più celebrati

in Italia e nel mondo tra tutti gli altri della nostra letteratura moderna. Gli è che il critico passionato non ci trova il concetto ghibellino onde pone in cielo l' autore dell'*Arnaldo*, anzi ci trova il concetto opposto ; e per lui non regna che silenzio e tenebre dove pure è tanta armonia e tanta luce.

Ma in Italia, oltre questa critica, ce n' è un'altra, cominciata non molti anni dietro, la quale non cerca nell' arte se non il pregio dell' arte. Cerca se la creazione sia bella esteticamente ; e , se non è tale per altri rispetti, crede che ciò non monti , e che anzi qualunque altra quistione sulla natura e sul pregio intrinseco del contenuto non abbia che fare con lei, e la bandisce. Questa critica ha pregi grandi ed è fecondissima nell' applicazione. Essa comprende e spiega tutte le produzioni dell' arte ; ne ammira l'eccellenza ne' sommi di ogni paese o scuola : in Dante e nello Shakespeare, nel Manzoni e nel Goethe, nel Leopardi e in Victor Hugo. Non domanda a nessuno nè l'atto di battesimo, nè quello di nascita, nè la professione di fede politica. È come una delle esposizioni industriali de'nostri giorni, nelle quali è ammesso, di chi che sia e donde che sia, tutto ciò che ha un valore in quel recinto. Non badando alle regole onde altri limita la libertà dell' artista, essa si mette, per così dire, dentro la produzione stessa ; e cerca se questa così come è, così come è stata fatta dall'autore, sia vera e viva ; giudicandone con norme

derivate dalla natura medesima del soggetto, e non con quelle generali ed astratte, vero letto di Procuste, al quale altri suole misurare tutte le opere artistiche di qualsia natura. Dove poi essa trova ad ammirare, si oblia e fa obliare il suo lettore nella creazione poetica, lo riempie di affetto per questa; e giunge a riprodurre in lui que'palpiti che gli avea destato in petto la contemplazione diretta dell'opera stessa. Parrebbe dunque che questa fosse una critica compiuta. Se può comprendere nel suo seno tutte quante le produzioni dell'arte, essa dee sapere darne una ragione vera ed intera; come il non darla tale, mi parve causa del fatto opposto nell'altra critica, che deve escludere dal suo grembo tanta parte di cose belle. E pure, per mio avviso, non è così. Questa critica novella, così alta, così larga, rende sì dell'arte una ragione intrinseca, ma non intera; è vera, ma non è tutta la verità. Ed appunto per questo essa può accogliere tutti i prodotti dell'arte, e al tempo stesso lasciar molto a desiderare nell'analisi che ne fa. Ed io ciò dico non ostante la mia profonda ammirazione al primo, per tempo e per merito, propugnatore di essa in Italia, il De Sanctis, che ce ne ha dato alcuni mirabili saggi. Ma che cosa essa lascia a desiderare? Perchè, s'è vera, non è tutta la verità?

Se io non erro, questa critica trasanda o almeno non studia abbastanza uno de' componenti delle

produzioni fantastiche; e benchè giudichi l'arte con le leggi dell'arte, pure, a causa di quella negligenza, essa non ne acquista una coscienza compiuta, e si trova nel caso di chi voglia dimostrarvi come derivata da alcuni strumenti un'armonia, che vien prodotta dall'intera orchestra. Ma io non saprei spiegar bene quello che a me pare il suo difetto, se non toccando un po'della critica che, secondo me, sarebbe affatto vera e compiuta; e così avrò guardato il mio argomento dal lato negativo e insieme dal positivo. Veramente io questa seconda cosa non vorrei fare, perchè assai difficile; ma, dopo quel che ho detto fin qui sul conto altrui, non mi pare che stia più da me il non farla. Costretto adunque da questo dovere, ecco il povero parer mio.

V.

La critica più comune in Italia, oltre al non ispiegare a modo le produzioni dell'arte, non può nemmeno spiegarle tutte come che sia, perchè pone il massimo pregio di esse nel valore del contenuto; la critica novella, ponendolo tutto quanto nell'arte e dandone così una ragione non estrinseca, come la dà l'altra, ma intrinseca, le comprende sì tutte; ma questa stessa ragione non è sufficiente, non intera: ecco il lato negativo del mio concetto. Una critica compiuta ferma sì innanzi tutto il valore

estetico della produzione, ma attribuisce insieme una importanza somma a quello del contenuto; o, per meglio dire, cerca se e quanto il secondo valore abbia aggiunto al primo: ecco il lato positivo del mio concetto; e ne toccherò di volo la ragione.

L'idea non è di per sè l'ideale, ma non le fa mestieri di un valore tutto proprio per trasformarvisi: l'ideale può nascere da qualunque idea. Di che segue che ci può essere arte, come spesse volte ci è, anche là dove l'idea non ha un gran pregio intrinseco; e che il critico non ha il diritto di domandare all' arte questo pregio; ed è qui il fondamentale errore della critica comune, così tenera di quel preteso diritto. Però se il pregio intrinseco dell'idea non è assolutamente necessario alla bellezza dell' opera di arte, non può per tanto dirsi che le sia affatto indifferente. Che l'idea, nel trasformarsi che fa nella fantasia dell'artista, cangiando la propria forma non cangia però la propria natura; è come le anime dell'inferno dantesco, che tramutate in piante silvestri o in serpenti, non cessano però di essere quello che erano. Ora il valore intrinseco dell'idea spesso contribuisce grandemente alla perfezione dell'ideale; anzi ci è opere di arte in cui questa perfezione risulta in parte da quel valore. Certo che senza la trasformazione che avviene nella fantasia del poeta, la più alta delle idee, il più profondo degli affetti, in arte è niente; ma non è men certo che l'azione del-

la fantasia riesce più feconda là dove la materia abbia un insito pregio, e consegue effetto maggiore che non avrebbe conseguito, dove essa avesse lavorato sopra elementi privi d' intrinseco valore. Non si può negare con la filosofia dell'arte questa efficacia massima del valore dell' idea nella formazione del tipo fantastico; e il negarla o il non estimarla adeguatamente è il difetto della critica novella.

Qui mi fo un' opposizione che credo potere argomentare dalle ragioni onde procede questa critica. — Se l' idea ha un valore intrinseco, non lo perde certamente dopo che la fantasia l'ha trasfigurata e ne ha fatto un'opera di arte; ma sarà quello un valore filosofico, religioso, civile, non mai un valore artistico. Il perchè esso deve essere oggetto di altre discipline, ma della critica estetica non mai: ciò che vale in arte è soltanto ciò che è stato fatto dalla fantasia; il resto, anche se l' ha fatto il poeta medesimo, non ci entra per niente.—L'opposizione pare grave, ma non è. Essa si fonda sulla diversità essenziale de' due valori, l'estetico e il diverso dallo estetico, che si possono trovare nella stessa opera di arte; ma qui è l'errore. Certo che que' due valori sono cose diversissime fra loro, e certo dunque che il secondo non deve essere oggetto speciale della critica. Ma altro è il considerarli entrambi allo stesso modo, e, giudicando del secondo come del primo, portare così la critica estetica nel campo altrui;

altro è il badare alla relazione ch' è fra' due, a ciò che l'uno abbia potuto aggiungere al pregio intimo dell'altro, alla parte cioè che il valore dell'idea abbia avuto alla formazione dell'ideale. Ed io appunto di tale relazione intendo parlare; e la critica che la riconoscesse e studiasse, sarebbe appunto quella che crederei critica compiuta. Ma ci è poi davvero quella relazione?

Io mi sto al testimonio della coscienza. Ci ha alcuni argomenti che sono più prossimi a idealità; sono materia che ha già un po' di quella forma onde andrebbe improntata per divenire opera di arte. Così noi diciamo: caratteri poetici, situazioni poetiche, storia che sembra romanzo, creature ideali, parlando di cose che pure sono o furono nella realità della vita. L'infinita gradazione di bellezza ch'è nelle cose della natura, è pure in quelle dell'ordine ideale: anche queste hanno il loro bello naturale, hanno in sè un principio di poesia; poesia nativa e spontanea, che precede quella ch' è creazione propria della fantasia. In tali casi, è l'idea che più compiutamente e più prontamente si trasforma in ideale. E interviene così sempre che il contenuto sia tale che tiri a sè fortemente lo spirito umano. Le cose vere e gentili, anche senza il fascino dell' arte, possono molto su' nostri cuori. Or tra tali contenuti ed altri che nulla o poco abbiano di simile, io credo che in arte ci corra non poco, perchè i primi por-

tano con loro la scintilla, cui il soffio dell'artista dilata in fiamma. E la materia che, non ancora opera di arte, può toccare il cuor nostro, come desta la ispirazione e cresce forza nel poeta, così, divenuta arte, fa di tanto più forte la commozione negli spettatori. Gli è che lo spirito è uno, e il moto destato in una delle sue facoltà non ha luogo senza una propagazione più o meno grande nelle altre. Non è possibile che l'intelletto si elevi alle grandi idee, senza che se ne acceleri il moto del cuore; nè che questo batta per ciò ch'è bello e generoso, senza che nella fantasia si svegli qualche fantasma o visione ridente e fuggitiva. Lo spirito in tali casi mi rende immagine di uno strumento musicale nel quale, fremente già per il suono di alcune sue corde, si destino all'armonia tutte le altre che sono in esso.

Or se il pregio intrinseco dell'arte è riposto nella trasformazione dell' idea, cioè nella perfezione del tipo fantastico, e suo scopo supremo è la commozione degli spettatori; parmi innegabile che la critica debba far l'analisi eziandio dell'idea che può tanto cooperare all'uno e all'altro effetto, alla maggior bellezza della creazione e alla maggiore efficacia di questa sopra i cuori umani. L' errore (e in ciò che io sono per dire è il substrato delle mie idee) l'errore della critica comune sta nel fare di quell'idea il pregio massimo ed intrinseco dell' opera di arte, nel giungere a farne la condizione *sine qua non* del-

l'arte stessa, nel negar questa dove quella non sia o non le paia di essere. Ma altra è questa teoria antifilosofica ed antiartistica, altra è quella per cui si cerca e si studia ciò che io chiamai poesia naturale dell'idea. Altro è il dire, come fa il Settembrini: un alto e libero concetto più che l'arte stessa forma il pregio sovrano della *Divina Commedia*; altro è mostrare quanto quell'alto e libero concetto abbia aiutato la virtù creatrice del poeta e contribuito allo splendore e alla potenza estetica della poesia. E il primo modo tiene la critica comune; e il secondo, se io l'ho ben compresa, manca alla critica novella, onde anch'essa è incompiuta. Ma per iscendere un po' più al concreto, mostrerò come andrebbe recata ad atto la mia idea. E il farò per quel dovere che pur dianzi riconobbi in me e che or credo, bene o male. di compiere. E torrò ad esempio appunto la *Divina Commedia*. Già ne vedemmo la critica del Settembrini, la quale mi parve un'applicazione del principio generale della critica comune in Italia. Ed ora se io potessi far sì che dalle mie parole apparisse chiaro e il modo onde ne parlerebbe la critica novella e l'altro più ampio che io vagheggio, avrei esposto tutto il mio pensiero ed il più chiaramente che per me si potrebbe.

VI.

Io desidererei che la *Divina Commedia* si considerasse anzitutto come un universo ideale. Tutti gli elementi del suo contenuto hanno nella rappresentazione dantesca una compiuta esistenza poetica. Il sistema di Tolomeo diviene un mondo di luce e di armonia: in ciascuno di que' pianeti si mostrano anime beate, le quali fanno di ciascuno di essi come una vivente personalità collettiva. Il concetto, che Papia, S. Gregorio ed altri ebbero dell' Inferno e forse anche del Purgatorio, entra nella fantasia del Poeta e n'esce convertito in due altri mondi, l' uno tra la superficie e il centro della terra, l' altro sporgente dall' Oceano con la punta altissima eretta al cielo. Quella gradazione di colpe e di meriti, ch' egli tolse dall' Etica di Aristotele e dalla morale cristiana, si trasfigura nelle mirabili architetture de' tre mondi, ne' cerchi digradanti in giù, ne' balzi digradanti in su; nella crescente intensità delle pene e nella graduata visione che di Dio hanno le anime elette. La storia antica e la contemporanea, le grandi passioni e i grandi caratteri colà si fanno dramma; ed è questa forse la materia più ricca, più varia, più mirabilmente trasformata. E Iddio, unità suprema nella quale si lega in un volume tutto ciò che si squaderna per l' universo, ci si fa visibile in mille forme e

ci è ognor presente : si sente nelle bestemmie de' dannati, nelle orazioni del Purgatorio, in ogni nota de' beati; se ne vede il dito in ogni punto de' tre mondi, dalla leggenda della porta infernale al sommo de' cieli dove la veduta del Poeta si consuma in Lui: è idea, è immagine, è affetto che penetra e governa tutti i pensieri, tutti i fantasmi, tutte le commozioni di chi legge.

Questo adunque il primo esame della critica: mostrare come le più importanti parti del contenuto dantesco siano state trasfigurate in poesia; come la *Divina Commedia* sia divenuta un terzo universo, plasmato della duplice sostanza del mondo ideale, ch' era nell' intelletto del poeta, e del mondo reale a cui egli attingeva la varietà infinita de' sensibili; e come questa trasformazione della duplice sostanza in una terza, che ha dell' una e dell' altra senza essere propriamente nessuna delle due, sia ciò che forma il massimo merito del Poema, come eguali trasformazioni lo formano di altri grandi poemi.

Ma ogni fantasia ha un modo tutto proprio di trasformare la realità in poesia, e di spirare la vita a' fantasmi; ondechè, a quel primo esame seguirebbe l' altro de' caratteri speciali dell' arte di Dante. E andrebbe notato lo studio tutto proprio ch' egli fece della natura per toglierne gli elementi sensibili con cui vestire quella quantità sterminata di concetti. Fece uno studio, e, direi, un'appropriazione di quan-

ti colori, di quanti suoni, di quante forme hanno gl' infiniti oggetti dell' universo: dalla scintilla della lucciola a' torrenti di luce del firmamento, dal cigolare dell' arso tizzo al rombo della tempesta; dal calore del sole che si fa vino alle più grandiose meteore. E questo ed altri studi simili su' fenomeni dello spirito ei fece mercè della contemplazione diretta ed immediata dell' universo: cosa non fatta allo stesso grado da nessuno de' poeti moderni, salvo che dallo Shakespeare. Nessuno forse ha così come Dante studiato e ritratto l' universo nella sua verità, ne' suoi moti e nelle sue forme viventi. Ne' tempi progrediti, gli artisti hanno sempre innanzi agli occhi la materia poetica già fatta dagli altri, la quale forma quasi un mondo intermedio fra le loro fantasie e l' universo reale. In Dante, salvo qualche leggera tinta di Virgilio, non ci è nulla di tutto questo: ei lavora sulla materia affatto greggia; onde nell' evo moderno è come il primo dissodatore di un terreno in cui poi tanti altri faranno varie ma tutte men belle coltivazioni. Di che quella originalità, quella freschezza delle forme dantesche; forme, mi si perdoni la frase, di prima mano e di una parcità singolare nella poesia moderna.

Studiate queste ed altre note speciali dell' arte dantesca, le quali, per quanta parte ci abbia avuto l' età del Poeta, derivano principalmente dalla natura del suo ingegno, andrebbero studiate quelle

che invece derivano principalmente da' tempi. Imperocchè quasi ogni lavoro poetico è stato preceduto dalla forma letteraria a cui esso appartiene. Questa forma il poeta l' accetta o , piuttosto , inconsapevolmente la fa sua nel momento dell'ispirazione; e così egli è creatore del tale o tale altro poema, ma non di quella sorta di poesia, dell' individuo, ma non del genere. Il quale nasce da' fatti, dalle credenze , dalle passioni di un' epoca, sì che il suo vero creatore è sempre un artista collettivo ; è tutto il popolo , tra la cui fantasia e la fantasia individuale dell' artista non ci è che differenza di grado. La prima sgrossa la materia grezza, sulla quale poi consegue compiuta vittoria la potenza del genio individuale, che mostra la sua originalità appunto in questo secondo lavoro, ch' è tutto opera sua. Così, venendo alla *Divina Commedia*, andrebbe mostrato come la visione fosse un prodotto spontaneo di que' tempi , in cui il soprannaturale era l' anima della scienza e di tutte le umane concezioni, e i cieli parevano più vicini alla terra, e le cose invisibili, visibili e vive come gli esseri animati della natura. La visione era come un ponte permanente tra l' anima e Dio ; colmava gl' immensi abissi tra il finito e l' infinito, e così consentiva che si dispiegasse allo sguardo umano il dramma della vita, il quale comincia quaggiù , ma continua poi sempre sopra scene ultramondane. E Dante, figliuolo del suo secolo, vide an-

ch'egli quelle scene, e con la sua potente fantasia così le colse e le chiuse nella sua parola, da rimanere vive, com' egli le avea contemplate, allo sguardo d' infinite generazioni umane.

VII.

Ecco, dunque, il principale studio che, secondo me, andrebbe fatto sulla *Divina Commedia* come opera di arte: lo studio della, direi, metempsicosi che fa la materia dallo stato greggio allo stato fantastico, e quello de'caratteri soggettivi del poeta e oggettivi della poesia. Ma, così facendo, se ne rende ragione intera, o ci rimane qualcosaltro a studiare perchè la critica fosse piena? La trasformazione de' grandi concetti in poesia, che considerai anzitutto nella *Divina Commedia*, e in che la critica novella porrebbe il maggior merito di questa, è tutta essa la ragione onde l'arte ha conseguito in quel lavoro il suo scopo supremo? No; ci è un altro fattore, ed è il pregio intrinseco de' concetti danteschi. I quali per la loro altezza contribuirono ad accrescer forza alla fantasia, riverbero di quell' intelletto altissimo, e contribuiranno ad accrescerne alla bellezza estetica della produzione. Gli è da questo lato che que' concetti vanno ora studiati.

Così considerata, la *Divina Commedia* è uno de' più grandi monumenti, non che della fantasia, del

pensiero umano : è una risposta agli ultimi perchè dell'anima e dell'universo: è una filosofia compiuta. Anche l' arte ha i suoi monumenti di questa scienza, nata con l' uomo e pur sempre bambina ed eterna tormentatrice del pensiero di lui. Il *Prometeo* , la *Divina Commedia* , il *Faust* sono i maggiori di tutti; ma la *Divina Commedia* è il più compiuto, perchè in essa la spiegazione non ha pur l' ombra del dubbio , e si fonda sopra il più gran numero de' fenomeni che l'arte abbia mai abbracciato. In essa, un' idea suprema spiega tutti i fatti dell' universo , dalle suddivisioni politiche di Firenze al moto che Dio imprime al creato. Così la *Divina Commedia* , oltre che una rappresentazione , è una spiegazione dell'universo,formata da una serie di spiegazioni sempre più generali, ciascuna delle quali dipende dall' altra , fino a quella degli universali, che le comprende tutte: come una serie di cerchi concentrici, di cui il più angusto fosse Firenze , e poi , a più a più ampi , le città guelfe e le ghibelline , l' Italia , l'Impero e il Papato, il mondo, i cieli, il primo mobile, Iddio. Il destino di Firenze dipende dal destino dell' Impero, questo dalla restaurazione dell' ordine universale, rivelato nella parola divina: ordine in cui il destino della terra non è che una sola nota di una incomprensibile armonia.

E Dante cominciò appunto dal problema politico di Firenze, senza forse supporre egli stesso che sa-

rebbe asceso sì alto. Guelfo, ghibellino, filosofo storico, filosofo dell'uomo e dell'universo, si quieta finalmente in Dio a cui tutti i punti e tutti i tempi sono presenti. Così, come filosofia e come storia, la *Divina Commedia* è un'opera d'ingegno che interessa grandemente lo spirito. Riducete quel poema alla pura materia greggia, fate un lavoro contrario a quello onde cominciammo a parlarne, e voi avrete una enciclopedia della vita: meditatelo come tale. Que' tanti personaggi, que' tanti fatti, di nazione, di tempo, di natura così diversi; quell'alto e libero giudizio che si porta sugli uni e sugli altri; quello spiegarcisi e presentarcisi della vita umana nell'idealità, nella realtà, in tutti gli aspetti, sotto tutte le forme; quelle idee sintetiche che stringono tutta una storia, tutta una cosmologia, i secoli, i cieli; quell'universo, dico, così ricco, così vario tira a sè l'animo del lettore, che vi si obblia e vi gode compiacenze ineffabili. Nessun maggiore diletto per il nostro cuore che il vedersi descritto o raffigurato vivo e mobile qual è nella vita reale; nessuno per il nostro spirito che quello che gli viene dalla meditazione del problema della sua esistenza. I fatti più comuni della vita, i fenomeni morali o fisici più ordinari, quando ricordano noi a noi stessi o ci richiamano all'arduo enigma, hanno per noi incanto, mestizia, poesia. Ma quando della nostra vita, della sua storia, de' suoi dolori, de' suoi problemi,

si tratta in un'opera d'ingegno, quando vi si adoperano tutti gli argomenti della religione, della scienza, dell'uomo e della natura, allora quell'attrattiva cresce a mille doppi e il nostro interesse è al colmo. E tale è la *Divina Commedia* come lavoro di filosofia. E se l'autore dell'opera ha e vi trasfonde dentro un'anima ardente, che anela al cielo sebbene una forza prepotente la tiri alla terra, un'anima di sua natura trasmutabile per tutte guise, allora questo autore tiene in sue mani il cuor nostro e lo volge e lo piega e lo agita come a lui piace. E tale è Dante. Queste vicende, questi contrasti de' suoi affetti dànno una incomparabile efficacia alla sua parola. L'uomo che l'ascolta, vi sente tutto quanto sè stesso. E vi si riscontra segnatamente in quella lotta di affetti opposti e tra la ragione ed il cuore, in quelle contraddizioni dell'anima, che saranno l'eterno retaggio dell' affannosa e misteriosa vita nostra. In Dante, è vero, le passioni vanno a più a più scemando dall'Inferno al Paradiso; il cuore freme meno a misura che la mente più si eleva; e pare che nel grande esule il filosofo contemplativo acquieti alquanto i rancori e i ricordi angosciosi del Ghibellino. Pure il contrasto ci è sempre. Ad uno scoppio di odio amaro e feroce, tien dietro un sentimento di amore e di perdono; qui egli sente un orgoglio smisurato della sua grande anima, più in là si umilia, ricordandosi che noi non siamo che vermi ; or fa Firenze centro de' suoi pen-

sieri e dell'universo; ora non che Firenze e l'Italia e l'Impero, ma la terra tutta gli pare un'aiuola, e ride di essa e di sè e di noi che pur ne siamo tanto feroci! Passioni di donna, di patria, di gloria, di partito, di vendetta, tutte le tempeste della terra: disprezzo delle vanità umane, aspirazioni a Dio, misticismo, pensieri contemplativi, tutte l'estasi del cielo.

Tale è l'azione che sul cuore del lettore ha la sola natura de'concetti danteschi, non divenuti per anche arte; eppure nel lettore io non ho supposto che un uomo qualunque; ma se quell' uomo fosse un Italiano? Il concetto del sacro Poema ha per ogni Italiano una forza speciale, perchè quel poema è, inoltre, la più bella opera civile che mai un figlio d'Italia abbia compiuto in pro della patria. Là dentro ci è la reminiscenza di un' Italia antica, la cui voce fu fato al mondo; ci è la descrizione di un' Italia contemporanea cui il Poeta si sforza di sanare le piaghe mortali ond' ella geme; ci è l'idea di un'Italia futura a cui le generazioni italiane fin da lui si sono andate avvicinando di secolo in secolo. E ci è la interpretazione più profonda e la maledizione più potente che siano state mai fatte de' mali della patria nostra e delle loro cagioni. Ed io sempre che leggo la storia d'Italia sento destarmisi in cuore le parole di Dante, e parmi che una voce misteriosa me le ripeta quasi commento soprannaturale. Per me la storia italiana è una grande rappre-

sentazione di cui parecchi canti del poema sacro sono come i cori, come l'eco della coscienza nazionale che spera, piange, esulta e freme. Non ci è stato animo italiano di alto sentire, che non abbia sfogato i suoi dolori co' versi di Dante, i quali sono bastati a ciò per circa sei secoli, dal tradimento di Bonifazio alla battaglia di Mentana. Queste profonde emozioni produce l'arte, che nella Divina Commedia è interprete della coscienza nazionale. In noi è commosso l'uomo e l'Italiano insieme; e le commozioni prodotte dalla natura del concetto, si confondono e s'identificano con quelle dell'arte, senza potersi più separare: avviene nel lettore quello ch'era avvenuto nell'animo del poeta. Il sentimento nazionale di sei secoli è come il *libretto* a cui si sposa mirabilmente la musica, cioè il verso di Dante. — Ma il libretto, ossia il contenuto, è quasi niente; la musica, ossia l'arte, è tutto — dice la critica novella. Il libretto è niente! Ma se da sè basterebbe a farvi battere il cuore, ma s'è poesia esso stesso! Or perchè, dopo divenuto musica, non si riconosce che una parte più o men grande della commozione è dovuta a lui?

Studiata non dico come ho fatto io (il ciel me ne guardi!), ma da tutti i lati da me additati, la materia del Poema sacro apparirebbe come un contenuto di meravigliosa efficacia. In queste ultime pagine io non ho parlato che della natura de' concetti e del cuore di Dante; dell'arte, della fantasia, nulla; il

poeta non ci è entrato. Or questo contenuto così ricco, così efficace, fatelo entrare nella fantasia del poeta ; fate che piglino senso tutte le idee, tutti gli affetti, tutti gli elementi insomma che lo compongono, ed avrete la *Divina Commedia*. Avrete un'opera in cui l' arte è potentissima e tira a sè l'anima tutta dello spettatore , perchè le commozioni che produce sono non soltanto estetiche , ma miste alle più sublimi e più pure della vita reale: il che vale, perchè l'idea avea un valore suo proprio prima che divenisse poesia. Ed io sono venuto a queste conchiusioni, dopo accennato il modo onde va studiato il pregio del contenuto. Quel pregio io non posi in cima , come fa l'una critica determinando da esso il pregio dell'arte ; e non lo neglessi, come fa l' altra critica stimandolo privo di ogni valore nella produzione estetica. E nemmeno l' ho giudicato in sè stesso, come spetta alle discipline a cui appartiene per sua natura ; ma soltanto per l' attinenza immediata che ha con l' arte , per ciò che di poetico chiudeva in sè e che si congiunse e divenne una cosa sola con la forma onde improntollo la fantasia. E a me pare questo il solo studio da farsi sul contenuto, e che così vada risoluta la quistione intorno al conto che deve tenersene dalla critica. Per tal modo, se non m'inganno, la critica adempie le due condizioni di rendere intera la ragione delle opere di arte e di tutte comprenderle nel suo giro ; non divide l'arte dalla scienza con cui la confonde e a cui talvol-

ta la sommette la critica che cerca nell'arte grandi scopi morali o civili; e da cui la tiene troppo lontana l'altra critica alla quale è quasi indifferente che quegli scopi ci siano o non ci siano.

VIII.

Qui avrei compiuto il mio dire, col quale tentai dimostrare contrario alla ragione non meno che al sentimento il criterio estetico del Settembrini e del più degli altri critici italiani, e insufficiente l'altro criterio della critica novella, e ardii anche di toccare di una maniera un po'più larga di intendere le produzioni di arte. Potrei dunque far punto qui. Ma voglio aggiungere poche altre parole per cercare la ragione onde le due critiche di che ho detto hanno in Italia una sorte così diversa. Chè quella, che pone sopra ogni altro il pregio del concetto, è la più diffusa, regna in quasi tutte le scuole, sì che si potrebbe dire critica proprio italiana; e l'altra, che non cerca nell'arte se non il pregio estetico, è di ben pochi, nè, che io sappia, è stata finora applicata a lavori di gran lena. Della quale diversità le ragioni mi paion due. L'una è che le filosofie, a torto o a ragione, più accreditate in Italia, par che confortino di lor principii la prima critica. Ditemi la vostra metafisica, e io vi dirò la vostra morale e la vostra teoria dell'arte. Non voglio già affermare che quanti usano quella critica la derivino tutti e

rigorosamente da sistemi filosofici, sì bene che così è in alcuni, così pare ne' più. Il Gioberti, p. e., allaccia la sua critica a' suoi concetti metafisici e religiosi. Il Rosmini, il quale giunge a prescrivere il significato che l'artista dee dare al male sulla terra, viene alla teoria dell'arte da più alto. Il Tommaseo è rosminiano in filosofia. Anche delle teorie sull'arte non derivate espressamente da sistemi filosofici, quelle che sottomettono il pregio estetico al valore intimo del concetto, sono, che io sappia, le meglio o le più ampiamente trattate; e credo inutile di nominarne alcuna. Di che naturalmente l'opinione che quella sia una critica più profonda, più scientifica, più razionale. Insomma, tale critica tiene il campo in Italia perchè, bene o male, espressamente o non espressamente, (chè in questo non ci entro io) si appoggia alle filosofie presso noi più comunemente accettate. Che se queste filosofie cominciano già a tramontare dinanzi alle altre, che sorgono insegnate da valenti professori e più gradite alla studiosa generazione novella, è questo un fatto che porterà presto o tardi le sue conseguenze; ma per adesso noi siamo in quello stato ch' è un effetto del fatto contrario che ha durato fin oggi. La seconda ragione della popolarità di quella critica, io credo trovarla nelle passate condizioni politiche della patria nostra. In un paese dove non è nè libertà, nè indipendenza, e sono ineffabili i patimenti, incessanti gli sforzi per conseguir-

le, e i più alti d'ingegno tutte convergono a quello scopo le potenze dell'animo; la scienza ed anche più l'arte non possono talvolta non deviare dagli scopi lor propri o subordinarli a quelli onde più fervono le speranze e le passioni. In tali condizioni, nessuna teoria più acconcia e perciò più gradita, che quella di che abbiam detto e con la quale si può far anche dell'arte uno strumento di risorgimento nazionale. E così si fece presso noi; ed anzi se ne abusò fino a portare nella filosofia, nelle scienze, nelle lettere, in tutto, il *Porro unum est necessarium* della politica, e considerare quasi delitto di lesa libertà e di lesa nazionalità il fare altrimenti. E anche qui credo inutili le citazioni.

L'opposto è poi per l'altra critica. Sarà la grande povertà de' miei studi, ma io non conosco in Italia una estetica, una teoria alquanto ampiamente svolta, che possa essere o parere la base razionale della critica, che nell'arte non cerca se non l'arte; onde è che da' più tale critica è tenuta come cosa tutta sentimento e incapace di soddisfar la ragione. E circa l'altra causa, ognun vede come quelle condizioni politiche dovessero essere quanto favorevoli al primo sistema, tanto contrarie al secondo, che toglie l'arte a' servigi di qualsia idea per non farla servire che a sè medesima.

Ma con la libertà nazionale comincerà anche per la nostra critica un avvenire migliore. Noi potremo prontamente assimilarci i frutti della coltura stra-

niera, fare rifiorire tra noi gli studi storici e filologici, a cui i nostri letterati sono generalmente profani, bandire quelle vuote generalità, quel sentimentalismo tradizionale e sopra tutto quel soggettivismo, ch'è forse il carattere comune de' nostri critici di ogni scuola, e che anche ne'migliori spesso ci annebbia l'argomento ch'essi hanno tra mani, allargare la base della nostra critica e darle quel fondamento positivo che le manca. La libertà, che ha rimosso tanti ostacoli e ridestato tante forze sopite, ci farà possibile tutto questo. E ci farà anche parere non più necessario, e, debbo dirlo? non più liberale il fare della critica uno strumento di passioni politiche, il costringere l'arte a parlare un linguaggio non suo, il sommetterla a leggi diverse dalle proprie. Comprenderemo, insomma, che anche per la critica è finito oramai il periodo della rivoluzione, che alcuni, tra cui sommo il Settembrini, vorrebbero continuare con maggior lena: comprenderemo che questa continuazione, per quanto generosa nelle intenzioni, sarebbe per noi un tornare indietro ai tempi de' nostri padri, che non aveano quello che noi abbiamo; un rifare inopportunamente e ingloriosamente quello che già opportunamente e gloriosamente era stato fatto da essi, e un trasandare insieme con danno e scorno nostro quello che oggi abbiamo il dovere di far noi.

FINE

ERRATA	CORRIGE
Pag. 24, linea 20 : o combatte	e combatte
» 27, » 22 : concordano	concordino
» 33, » 9 : langul	langue
» 68, » 14 : so le	sole
» 72, » 23 : Sehmerzen	Schmerzen
» 148, in nota 5 : l' ho trovata fatta	l' ho trovata avvertita
» 232, linea 5 : o sedurre	e sedurre
» 239, nelle due ultime linee, le parole: « e principalmente il problema del male e del dolore » non appartengono al periodo a cui son ivi legate e che deve finire invece con la parola « diminuzione »; bensì vanno trasferite alla fine del periodo seguente, che termina, a pag. 240, con le parole « dell'universo ».	
» 262, » 15 : credere	intendere
» 294. » 3 : possono	possano

LIBRI VENDIBILI

Presso Domenico Morano

LIBRAJO-EDITORE

Strada Quercia n. 14, Trinità Maggiore.

Dino (Prof. nell'Università di Roma) *Lezioni di Trigonometria* vol. 1. in-16, 1876. 2,25
Rodinò (cav. Leopoldo) *Grammatica novissima* della lingua italiana per le scuole secondarie: vol. 1 in 16, 1875 2,00
— *Repertorio per la lingua italiana* compilato sopra le opere dei migliori filologi: vol. 1 in 16, 1875 2,00
— *Grammatica popolare* della lingua italiana per le scuole primarie: vol. 1 0,60
— *Prime cognizioni di Geografia* per uso dei fanciulli e del popolo della provincia napolitana. 1875 0,30
— *Regole principali della grammatica latina*, esposte col metodo della grammatica italiana, 1 volume in 16, 1874 1,50
Lang (Francesco Prof. di storia e geografia nelle scuole tecniche di Napoli) *Geografia elementare* ad uso delle scuole d'Italia (primo corso) : vol. 1 in 16. 11.ª ediz. 1876. 0,80
— *Geografia Elementare* (secondo corso) 1874 2,50
— *Compendio della storia d'Italia*, vol. 3 4,50
Si vendono separatamente: Storia romana 1,50
Medio Evo. . . 1,50 Moderna . . . 1,50
Capozzoli (Prof. di Aritmetica nelle scuole Normali di Napoli) *Elementi di Aritmetica teorico-pratica*: vol. 1 in 16. 2,50
Pozzetti (E. Professore nel Liceo Cirillo di Napoli) *Della formazione delle parole della lingua latina e della Prosodia e Metrica latina:* vol. 1 in 8. 1,25
— *Grammatica latina*, secondo il metodo di G. Curtius 1876 . . . 2,50
— *Esercizi sulla Grammatica latina* 1875 2,00
— Elementa logices Aristotelae , excerpta a Friderico Adolpho Trendelenburg, in usum scholarum. 85
Lanza (Prof. Carlo) *Avviamento alla letteratura greca* 3,25
— *Storia della Grecia antica raccontata ai giovanetti* 1,25
— *Cornelio Nepote*, con note ad uso delle scuole. 1,25
— *Fedro* , con note italiane 0,80
— *Sallustio* con note italiane 1,50
Quercia (F. Provv. agli studii della prov. di Caserta): *Piccola Grammatica italiana* per le scuole elementari 0,60
Bonghi (R.) *Frati, Papi e Re.* Discussioni: vol. 1 in 16 2,50
Sauchelli (Prof. nelle Scuole reali della Nunziatella) *Lezioni di lettere italiane* per le tre classi Ginnasiali 1874 2,50
Rosati *Precetti di Rettorica*: vol. 1 in 16. 1874. 2,50
Martelli (Prof. Sav.) *Prime nozioni di Aritmetica e di sistema metrico decimale*, ad uso delle scuole elementari 0,40
Leopardi *Crestomazia italiana*: 5.ª ediz. accresciuta di tutti gli autori posteriori al Leopardi per cura del prof. Cav. B. Fabricatore ad uso delle scuole Classiche e Tecniche: due vol. in 16. 1875. 6,00
Morano (G.) *Elementi di Geografia*: vol. 1 in 16. 1875 8.ª edizione. . 0,80
Zumbini (Prof. Bonav.) *Saggi Critici*. vol. 1 in 16 3,50
Fiorentino (Prof. Franc.) *Scritti varii di letteratura, filosofia e critica.* 4,00
— Lezioni di filosofia per i Licei, un vol. in 16 5,00
Pacella (Prof. Pietro) *Geografia infantile* per le classi inferiori . . 0,40
— *Corso Elementare di Geografia Moderna* , ad uso delle classi ginnasiali , tecniche, normali e militari vol. 2 in 16 2,00
— *Primi elementi di Geografia Moderna* per le classi elementari superiori. 0,80
Filiola (Raffaele) *Corso di Aritmetica dimostrata* ad uso delle scuole ginnasiali e tecniche, un vol. in 16 2,00
— *Geometria piana e solida* un vol. in 16. 4,00
— *Aritm. infantile* 0,50
De Stefano *Il piccolo Giannetto*, con note 0,80
Orilia *L'asino e il Codice di Procedura civ.* 0,80

CASA EDITRICE MORANO

PREMIATA CON MEDAGLIE DI ARGENTO

AL CONGRESSO PEDAGOGICO DI TORINO
1869

ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE MARITTIMA DI NAPOLI
1871

AL CONGRESSO PEDAGOGICO DI NAPOLI
1871

AL CONGRESSO LIBRARIO DI TORINO
1871

AL CONGRESSO LIBRARIO DI VENEZIA
1872

ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI VIENNA
1873

SCRITTI VARII

DI

LETTERATURA, FILOSOFIA E CRITICA

PER

FRANCESCO FIORENTINO

PREZZO LIRE 4,00.

L'AVVENIRE DELLA SCUOLA

FOGLIO SETTIMANALE DI PEDAGOGIA E DIDATTICA

diretto

da ANTONIO PASQUALE

GRAMMATICA LATINA

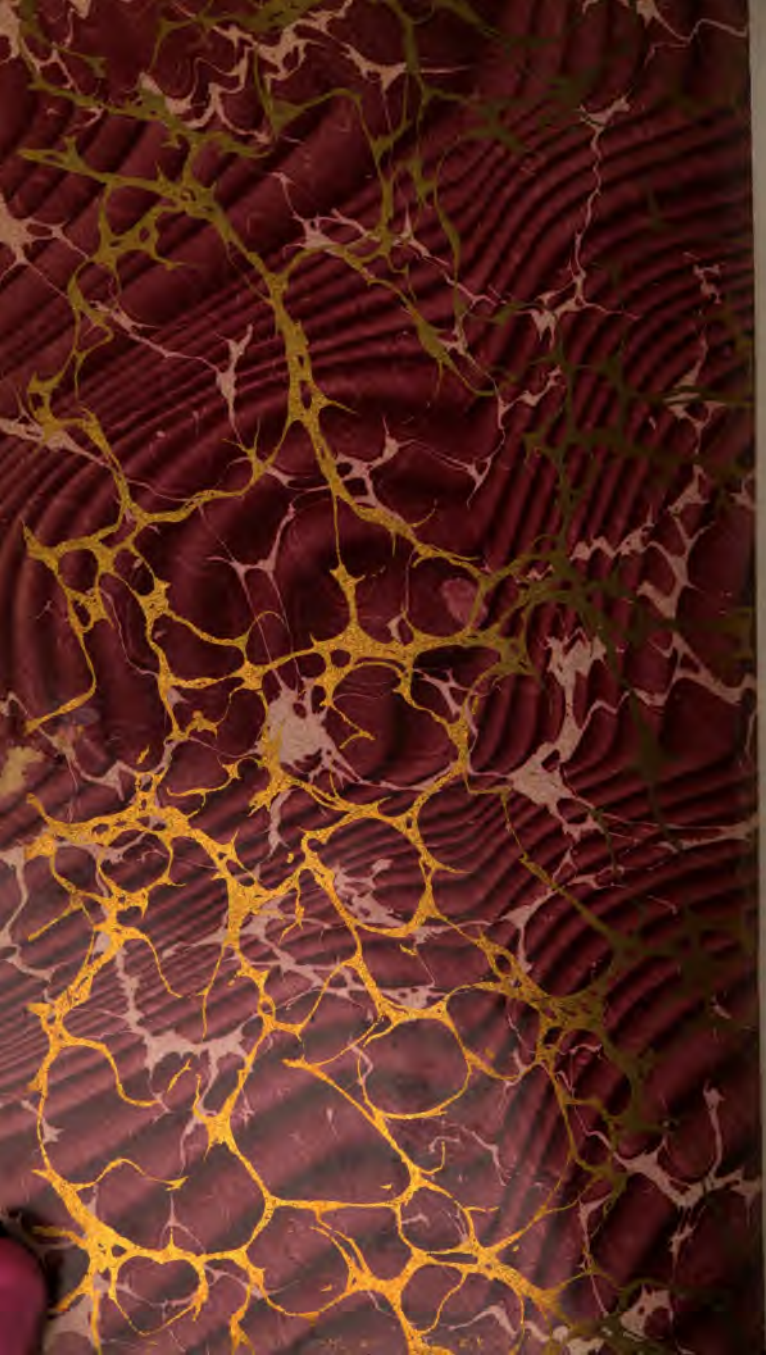
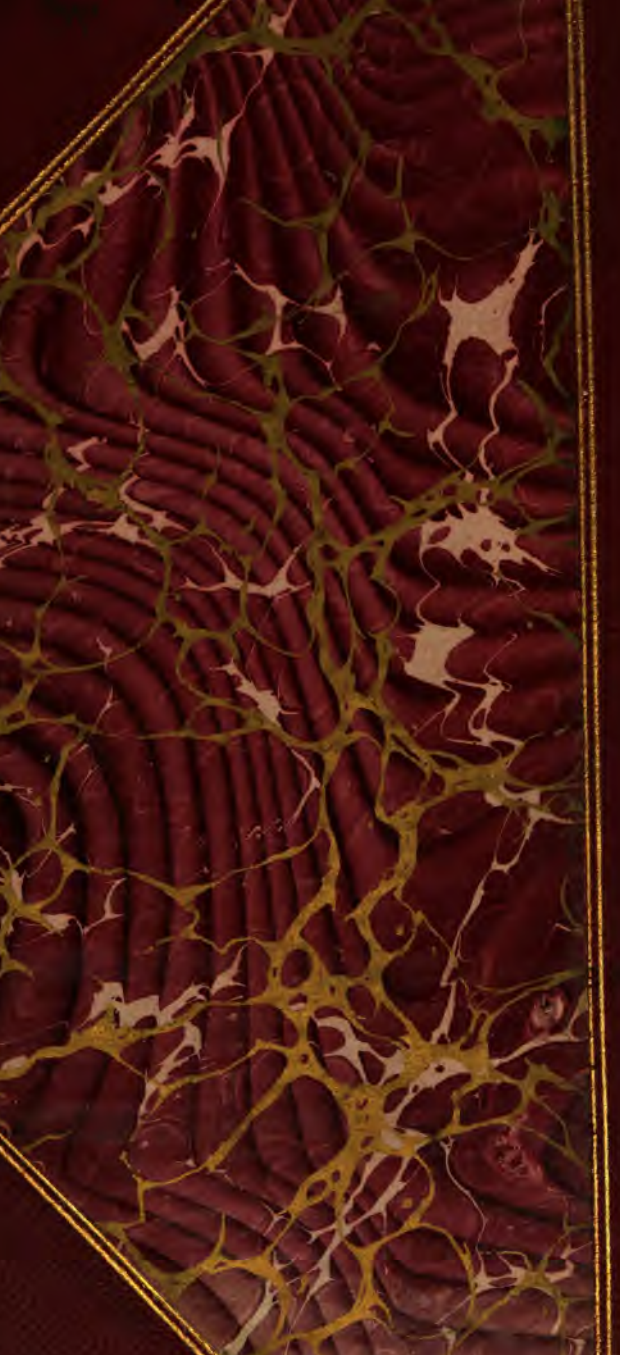
SECONDO IL METODO

DI G. CURTIUS

pel professore

ENRICO POZZETTI

12



YC 22775